



Universiteit
Leiden
The Netherlands

La ciudad violenta y su memoria

Inzaurrealde, G.

Citation

Inzaurrealde, G. (2007, September 11). *La ciudad violenta y su memoria*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/12307>

Version: Corrected Publisher's Version

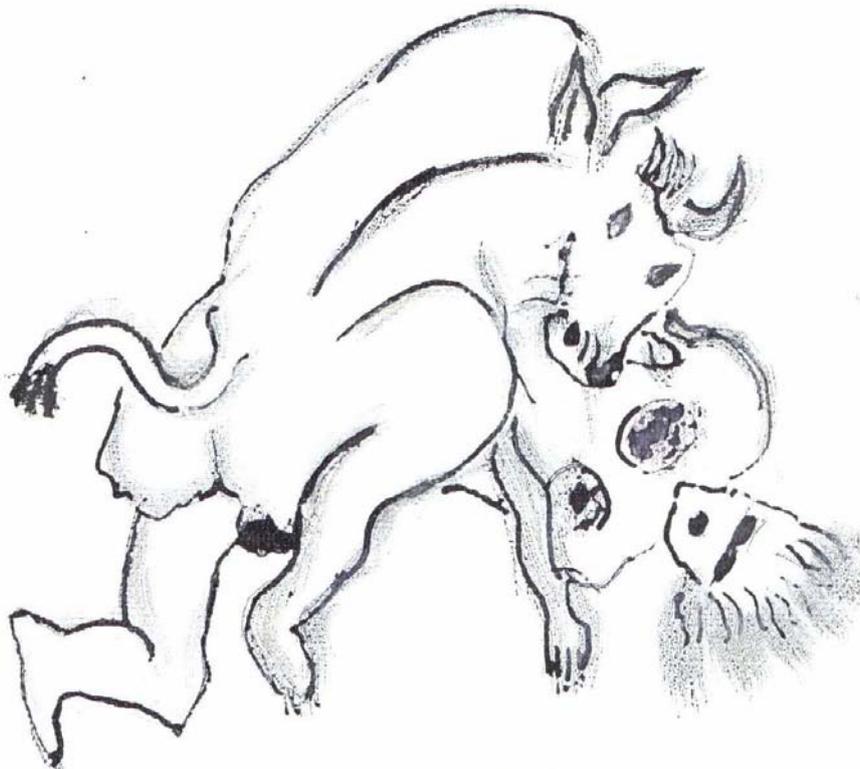
License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/12307>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

La ciudad violenta y su memoria

Novelas de violencia en el fin de siglo



Gabriel Inzaurrealde

Ilustración de cubierta: *Iniciación en Cnosos*

Josefina Aguilera Guillén

Dibujo, 2007

La ciudad violenta y su memoria

Novelas de violencia en el fin de siglo

PROEFSCHRIFT

Ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden
op gezag van de Rector Magnificus Prof. dr. P. F. van der Heijden,
volgens besluit van het college voor Promoties
ter verdediging op dinsdag 11 september 2007
klokke 13.45

door

Gabriel Inzaurrealde,
geboren te Montevideo
in 1961

Promotiecommissie:

Promotor: Mw. Prof. Dr. L. Rodríguez Carranza.

Referent: Mw. Prof. Dr. Nora Domínguez (Universidad de Buenos Aires)

Overige leden: Prof. dr. M. Steenmeijer (Radboud Universiteit Nijmegen)
Prof.dr. W.F.H. Adelaar
Dr. R. Ploegmakers
Dr. N. Timmer

A Gerardo, mi hermano, mi doble.

Agradecimientos

Aunque yo todavía lo escucho, mi padre Isidoro Inzaurrealde Wunsch ya no puede leerme ni escucharme. Me hubiera gustado agradecerle el haberme mostrado dos cosas que no aprenderé nunca: el arte de la insumisión y el humor en la adversidad. A Elba Estavillo Dufau, mi madre, le debo casi todo, especialmente sus historias perfectas que me han dado una memoria más larga que mi vida.

A Raúl y Laura, mis hijos, les agradezco haberme ayudado a escribir esto, sus sugerencias y correcciones, su paciencia conmigo y especialmente haber sobrevivido a mi paternidad.

A Bodil Kok le debo su sagaz y vital ayuda, también la rara felicidad de poder compartir lecturas, paisajes y recuerdos.

Quiero expresar mi deuda, intelectual y existencial con Isabel Suárez Santos, por el ejemplo de su rigor filosófico y de su nobleza. Agradezco también a Andrea Inzaurrealde, Fuad Sehic y a Javier Sehic Inzaurrealde sus consejos y observaciones. A Josefina Eulalia Aguilera Guillén, por su dibujo, su generosidad y tantos recuerdos comunes. A Nadina Muñoz por su aliento. A Pablo Koch por su apoyo múltiple y sobre todo por ser mi mejor y esencial amigo.

A Michelle Hoekstra, cómplice genial, le debo sobre todo la urgente y excelente traducción al inglés de un imposible resumen.

Necesito agradecer aquí a mis compañeros del departamento Mircea Branza, Paz González, Marilene van der Meer, Machteld von Oven, Gerard van der Ree, Pilar Rodríguez, Patricio Silva, Marianne Wiesebron y Blanca Barrientos por la paciencia que han tenido conmigo especialmente el último año, cediéndome tiempo, suplantándome en clases o vigilancias o dándome ánimo en un periodo de catástrofes y de duelo. Quiero expresar mi reconocimiento a Margriet Zwiers, Louis Schaap y Peter Kok por los sabios consejos que me dieron. A Jilke Veldman le agradezco mucho sus correcciones. Agradezco a Pallas haberme facilitado una licencia parcial de seis meses y el préstamo de un ordenador para terminar este trabajo y sobre todo a todos aquellos que me ayudaron trabajosamente a recuperar una tesis que había desaparecido.

Hay una ciudad tras la ciudad

Agarrate Catalina, Montevideo 2006

ÍNDICE

Parte I

Introducción	11
1. Crítica y violencia	11
2. Objetivos	14
3. Hipótesis	16
4. Plan de trabajo	17

Parte II

Violencia, comunidad y ficción	19
1. Consideraciones sobre la violencia y la comunidad	19
2. La violencia y su visibilidad	24
3. La ficción violenta	28
4. La ciudad y la crisis de la correspondencia humanista	32
5. Ciudad y violencia visible	34

Parte III

Contexto de análisis	44
1. Introducción	44
2. Una crisis de relatos	45
3. La nueva ciudad globalizada	46
4. El intelectual y la multitud	48
5. El monstruo textual	49

Parte IV

El otro infierno en <i>La pesquisa</i> de Saer	51
1. Introducción	51
1.1. Presentación	51
1.2. Resumen de la novela	51
1.3. Estado de la cuestión	53
2. Un policial como relato imposible	56
3. Duplicaciones	58
4. Historia de dos ciudades	60
5. El otro cielo	64
6. El turista de la imaginación y el detective razonador	67
7. El otro infierno	72
8. El fantasma y la violencia	80
9. Resumen y conclusiones	83

Parte V

Plata quemada: memoria y violencia	86
1. Introducción	86
1.1 Presentación	86
1.2 Resumen de la novela	87
2. Fortuna y recepción de <i>Plata quemada</i>	88
2.1. Condenada a ser incomprendida	88
2.2. Género y lectura moral de la novela	91
2.3. Nombres impropios, Roberto Arlt y el lenguaje	92
2.4. Una selva de voces	95
2.5. Voces y narradores	96
3. La voz y la escucha	99
3.1. ¿Historia real o soñada?	99
3.2. El fantasma que ausculta	101
3.3. La escucha confidencial como principio organizativo	105
4. El género y sus desbordes	109
4.1. Nuevo periodismo y verdad de la ficción	109
4.2. El surgimiento de un lector	110
4.3. La información como lengua degradada	113
5. <i>Plata quemada</i> y Roberto Arlt	114
5.1. La plata y el habla	114
5.2. Las biografías criminales	116
5.3. El periodista y los narradores	118
5.4. Prostitutas y suegras en espacios cerrados	119
5.5. El desvío de Arlt	121
6. Las narraciones de la ilegalidad	122
6.1. El nombre impropio y la narración ajena	122
6.2. La educación carcelaria de El Nene	123
6.3. Dorda, máquina de escuchar	125
7. El discurso público de la normalidad	130
7.1. Las palabras del poder	130
7.2. Patología criminal	131
7.3. Silva, el discurso vigilante	136
7.4. Dos violencias y un mismo botín	138
7.5. El estado, la prensa, la violencia: el <i>flâneur</i> degradado	140
8. La versión argentina de una tragedia griega	143
9. La violencia en <i>Plata quemada</i> : su (sin) sentido	146
9.1. La violencia legal e ilegal	146
9.2. La clandestinidad de la ternura	148
9.3. Violencia apocalíptica	150
10. Resumen y conclusiones	153

Parte VI

La ciudad y la violencia en <i>La virgen de los sicarios</i>	156
1. Introducción	156
1.1 Presentación	156
1.2 Resumen de la novela	157
1.3. Estado de cuestión	158

2.	La ciudad y el letrado	160
3.	El regreso y la muerte	164
4.	Nostalgia y escritura	169
5.	Las fuentes de Fernando	174
5.1.	Habladuría y noticia como fuentes	174
5.2.	El legado racista	177
5.3.	El lenguaje de la información	181
5.4.	Fernando y el discurso de la información	183
6.	Las tareas de Fernando	188
6.1.	Fernando como mediador	188
6.2.	Fernando como corrector y traductor	190
6.3.	Fernando y la tarea del narrador	194
6.4.	Fernando y la mirada del fotógrafo	196
7.	La violenta coherencia del deseo	202
8.	La ciudad perfecta y la ciudad maldita	206
8.1.	La estirpe de los gramáticos	206
8.2.	La recámara del letrado	207
8.3.	El amo y el ángel	211
8.4.	Próspero perdido en el eterno estercolero de Job	212
9.	Resumen y conclusiones	217

Parte VII

La lectura horizontal de las tres novelas 219

1.	Introducción	219
2.	Parentescos	220
2.1.	La mirada del orden	220
2.2.	La mirada letrada	222
2.3.	Los personajes sin voz	223
2.4.	Parejas masculinas	224
3.	La ciudad maldita	226
3.1.	En el borde del infierno	226
3.2.	La mercancía y la repetición	227
4.	El regreso y la memoria	230
5.	La transmisión delirante: memoria y ficción	232
6.	Voces sin dueño: la escritura del Apocalipsis	237
7.	Las mujeres y el Apocalipsis	241
8.	La violencia y el ángel	243

Parte VIII

Conclusiones 250

BIBLIOGRAFÍA 257

SAMENVATTING 271

ENGLISCH ABSTRACT 279

CURRICULUM VITAE 286

PARTE I

Introducción

1. CRÍTICA Y VIOLENCIA

Este trabajo establece una relación entre violencia y memoria. Se trata de dos fenómenos, uno que para ser tiene que exteriorizarse y el otro subjetivo e íntimo, que a menudo están relacionados de múltiples maneras. Es innegable que el ser humano ha deseado la violencia tanto como la ha rehuido y ese movimiento pendular entre agresión y terror podría muy bien resumir la historia. Una de las bisagras que articuló la violencia con la memoria es sin duda la pedagogía del poder que siempre ha querido dejar marcas indelebles en el cuerpo y el alma del sometido. La memoria más intensa es la del dolor. En la discusión filosófica sobre el Estado y la violencia muchos autores han enfatizado el origen sacrificial del derecho (Freud, Benjamin, Girard, Bataille, Foucault, Agamben, Esposito), su violencia congénita. Los Estados y, más amplia y difusamente, el poder, no sólo han ejercido en la historia el monopolio de la violencia, a menudo han intentado también un monopolio de la memoria. En los textos de ficción la violencia y mejor aún, la constelación en la que la violencia aparece, siempre ha quedado registrada aunque para leerla haya que recurrir a una hermenéutica específica, a un desciframiento. Muchas veces la violencia ha sido el motor y el secreto de la ficción. Rene Girard (1973) ha mostrado de qué manera las violencias miméticas, endémicas, de la humanidad están inscriptas en clave en los textos de la mitología y en los libros sagrados de todas las religiones. La violencia en la ficción como una memoria posible afecta al actual problema de la transmisión cultural. Las huellas de la violencia que han quedado ocultas en el archivo, entendido este como el conjunto de textos que conforman la tradición, están amenazadas por una nueva forma de olvido. Ya hace tiempo que no es la hegemonía letrada sobre la escritura y la lectura, sobre el saber y la información la que oculta la violencia (sus formas, sus víctimas, su instrumentalización). Los nuevos modos de relación entre los

procesos simbólicos que ha promovido la revolución tecnológica no sólo han tenido como consecuencia una difusión de los saberes y nuevas formas de traducción y sustitución de lo sensible por nuevas formas de cuantificación y abstracción, también han fomentado formas radicales de olvido. Lo que hay de dramáticamente actual en los textos del pasado tiende a desaparecer tras las formas cada vez más funcionales y abstractas de la circulación del conocimiento.

La ficción, independientemente de sus géneros y vehículos discursivos, ha sido un lugar de consuelo y sublimación, ha estado hablando siempre de la parte oscura del hombre y de la comunidad. La ficción se nutre del deseo y la imaginación y esto es lo que la convirtió en el obligado contrapunto de la modernidad. Basta pasar revista al inventario de imágenes en algún tiempo escandalosas que fueron la sustancia del famoso libro de Mario Praz *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, de 1930; (1996). En palabras de Sonia Mattalía, (1990) la ficción ha sido el espacio privilegiado para representar el mal.

En este sentido la literatura es una reserva posible de memoria no cuantificable que puede generar una forma más crítica de relación con el pasado a condición de que la crítica sepa auspiciar un trabajo interpretativo, que confronte a la comunidad con sus textos (también con sus “documentos de barbarie”), que exponga las continuidades siniestras de la historia, que reúna lo disperso y lo separado y que promueva nuevas formas de articulación de los saberes.

Una de las certezas de nuestra época es que no hay texto que no pueda y aún, que no deba ser inscrito en una red textual que lo precede y con la cual mantiene relaciones múltiples que incluyen abierta o secretamente la cita, el diálogo, la dependencia, la parodia o la réplica.

En cierto sentido las obras tienen en la crítica, como ha escrito Todorov en *Crítica de la crítica*, su doble necesario (9). Se trata de un diálogo siempre abierto al que la obra misma convoca por su sola existencia y sin el cual no puede decir “toda su verdad”. El diálogo con la obra encarna una necesidad que no se agota en la interpretación. Toda obra es un reclamo de plenitud y en tanto tal “produce” el comentario crítico como su complemento necesario. Como señaló Walter Benjamin respecto a la traducción, es “su expansión póstuma más vasta” (1999a: 255). En este sentido, la lectura crítica es una operación de cuestionamiento. Arrebata a la obra su pretensión de finitud, de versión definitiva o canónica. Como la traducción, muestra en ella “una movilidad, una inestabilidad que al principio no se notaba” (de Man, 1990: 128). La lectura crítica debería revelar tanto la singularidad como la imperfección de las obras. Su carácter inconcluso, su debilidad congénita frente a una imposible totalidad (frente a un lenguaje puro pero ausente), es lo que permite “hacerla hablar”.

La manera de encarar este diálogo puede asumir, a mi juicio, la forma de una intertextualidad productiva donde la confluencia de diversos textos genera una lectura o un trayecto de lectura que al poner de manifiesto las relaciones implícitas entre ellos, en cierto sentido los transforma.

Explicitar ese diálogo a veces subterráneo que toda obra mantiene con sus precursoras se ha vuelto inevitable en nuestro tiempo en la medida en que la intertextualidad ha quedado integrada constitutivamente a la escritura y a la lectura y es un “rasgo deliberado y programado del efecto estético” (Jameson, 1992: 50). El análisis de la obra contemporánea requiere estos modos de lectura. Ellos responden también a modos de escritura que suponen expresamente una navegación específica en la inabarcable red textual donde naufragan la tradición y la herencia. Del análisis de estos diálogos posibles podría extraerse a mi juicio algo así como un diagnóstico, la actualidad esencial de ciertas preguntas, en oposición a la actualidad periodística de lo novedoso.

Desde otro punto de vista puede decirse que la lectura crítica es también una necesidad de “uso”. El trabajo crítico puede proponer un trayecto de lectura como experimento, ensayar un uso de los textos, ponerlos a funcionar, arrancarles efectos. Intento entonces una lectura cruzada de textos, a veces casi imperceptiblemente relacionados, con el objeto de hacer aunque sea parcialmente lo que Deleuze llamó “un uso productivo de la máquina literaria” (1998: Introducción, li).

En última instancia la necesidad del comentario crítico se funda en el actuar críticamente sobre la separación entre el patrimonio cultural y su transmisión. La condición posmoderna re-actualizó la dificultad de una relación entre el presente y la herencia que lo constituye.

El reconocimiento de la inoperancia definitiva de los grandes relatos que ofrecían una visión unitaria del mundo (Lyotard) no ha abolido la necesidad de un desciframiento, de una cierta “cartografía” de presente (Jameson: 117). Ante la dispersión contemporánea, la imagen fragmentada y aislada que ofrecen los saberes científicos no es suficiente. El presente solo puede trabajar una imagen efectivamente novedosa de sí mismo en una relación vital con el pasado. Es en este sentido que Gianni Vattimo (pensando desde Nietzsche y Heidegger) propuso que el pensamiento contemporáneo tiene que ser rememoración, pensamiento de la huella y la despedida (1992:175-178). Para Vattimo el pasado transmitido acríticamente como algo acabado, como cosa muerta, es la tradición. La herencia como algo transmitido y elegido, en cambio, es una forma de reabrir el pasado a la posibilidad. Se trata de

“colocar a la herencia histórica [que constituye a la existencia] en la óptica de la posibilidad, [...] como una posibilidad todavía abierta [...] que requiere entonces de nuevas decisiones perdiendo así la obvedad opaca y monolítica con la que el arrojamiento cotidiano busca imponerse” (171-172).

Nuestro tiempo no ha roto con el pasado o con la tradición, se encuentra justamente aprisionado en él. Según Giorgio Agamben, la fractura entre el patrimonio cultural heredado y su transmisión ha vuelto inaccesibles tanto el pasado como el presente.

“[N]o es verdad que nuestro tiempo se caracterice simplemente por un olvido de los valores tradicionales y por un cuestionamiento del pasado: al contrario, quizás nunca una época ha estado tan obsesionada por su propio pasado y ha sido incapaz de hallar una relación vital con él [...] el presente, petrificado en una *facies* arcaica es siempre un escombros, mientras que el pasado, con su alienada máscara moderna, no es más que un monumento del presente.” (2004: 201).

El comentario filológico puede operar en esa fractura que, según Agamben, enajenó tempranamente en Occidente el “contenido fáctico” de una obra de su “contenido de verdad” (200). La urgencia del trabajo crítico en nuestro tiempo se funda en la necesidad de recuperar el presente. Pero todo presente lo es en tanto supone una específica relación con el pasado. He trabajado con textos “violentos” contemporáneos tratando de sorprenderlos en su parentesco epocal y en su particular lucha con los textos del pasado. El objetivo es contribuir a una violencia renovada, la que es necesario devolverle a la lectura y a la crítica.

2. OBJETIVOS

El objeto de este trabajo es indagar la representación de la violencia en tres novelas latinoamericanas de los años 90. Se trata de *La pesquisa* de Juan José Saer, de 1994 (en adelante LP) *Plata quemada* de Ricardo Piglia de 1997 (PQ) y *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo de 1994 (VS).

En todas puede apreciarse una visibilidad específica de la violencia, infrecuente en su contundencia y en su configuración, respecto a la literatura del pasado. En diversos grados también son textos raros con relación a la producción anterior de sus autores.

Tanto Argentina como Colombia han pasado durante la segunda mitad del siglo XX por períodos particularmente violentos de su historia. Los dos autores argentinos heredan un contexto cultural agobiado por las cruentas experiencias de terrorismo de Estado en un pasado reciente. El colombiano, la experiencia de un país enzarzado en múltiples enfrentamientos armados que han hecho catalogar algunas de sus zonas como las más violentas del planeta.

En el caso de Piglia y Saer, la referencia al período dictatorial argentino que formalmente va de 1976 a 1982 pero, que medido en términos de violencia política, empieza antes, no es explícita. Las tramas de estas novelas argentinas no se ubican temporalmente en este período: están situadas antes (Piglia), o después (Saer). La novela de Vallejo sí refiere explícitamente a las circunstancias de violencia que se vivieron en Medellín particularmente como consecuencia de la acción de las bandas de narcotráfico.

A diferencia de las obras anteriores de estos autores, los textos están contruidos sobre géneros más o menos codificados que reclaman cierta obediencia, como el policial, la crónica periodística o criminal y la crónica urbana. La tensión entre las leyes del género y su vulneración forma parte significativa de su construcción.

No son éstas novelas que se escribieron desde el punto de vista de las víctimas sino de los agresores. En cierto sentido las tres conforman una suerte de tratado de la agresión. En las tres novelas puede apreciarse la vinculación entre dos tipos de personajes: uno que responde a las expectativas que se pueden tener de un ciudadano (se trata en todos los casos de personajes masculinos) en posesión de un conocimiento canónico que respondería al antiguo ideal formativo occidental (el que los alemanes llamaron "*bildung*"). El otro está despojado de esa formación, o bien es alguien en quien las inhibiciones propias del ciudadano culto nunca fueron o ya no son operativas. El primero está en posesión de la palabra y reclama la identificación del lector ya que se narra desde su perspectiva. El otro, silencioso o silenciado y a veces subordinado, es el que practica directamente la violencia. La preocupación ética de estas parejas masculinas no es la violencia sino la disyuntiva entre lealtad y traición. Se trata más de funciones que de personajes ya que esta articulación puede darse también en un único personaje. Lo importante es que estas parejas no pueden evitar citar la vieja dicotomía entre civilización y barbarie. El ambiente rigurosamente urbano de la anécdota hace surgir implícitamente viejas preguntas sobre el ideal de la civilización que tuvo en la ciudad su ámbito de máximo despliegue. La ciudad es en estas novelas el lugar de la violencia. Me propongo estudiar la relación entre los tipos de violencia que muestran y su engarce con el legado y el proyecto letrado.

3. HIPÓTESIS

Las novelas de las que me ocupó en este trabajo invitan especialmente al análisis inter o transtextual¹. En primer lugar por la deliberada e intrincada alusión múltiple a textos específicos de la tradición, en segundo lugar porque parecen realizar una operación de traslado en la que elementos legados se transportan a un mundo regido por claves distintas que cuestionan, actualizan o destruyen ese legado.

Mi hipótesis es que las tres novelas despliegan la representación narrativa de una violencia urbana que aparentemente conecta distintos aspectos de la realidad social en la ciudad del fin de siglo latinoamericano con los proyectos ideológicos y los ideales de modernidad en el siglo XX. En este sentido, aunque las narraciones se limitan al relato de hechos concretos en una época específica, incluyen, casi secretamente, una visión retrospectiva. Esta visión supone una reflexión implícita sobre la ciudad en un momento, los años noventa, en el que los límites y los alcances del espacio urbano se están redefiniendo a causa del surgimiento del espacio globalizado y sus nuevas formas, muchas veces virtuales, de existencia pública y de comunicación. Estas son novelas de la ciudad en una época en que la ciudad como espacio limitado de encuentro y gestión de diferencias, está desapareciendo.

La implícita referencia a textos anteriores hace de las novelas de mi corpus un lugar de intersección entre el presente y el pasado. Son novelas que despliegan un espacio textual para distintas formas de violencia extrema pero también son un lugar específico de relectura y reescritura, es decir, de citas: textos que se dan cita y citas de textos que pertenecen a la tradición cultural y al pasado de la ciudad latinoamericana.

Leídos desde estas novelas del fin de siglo veinte, los textos del pasado obtienen una nueva y momentánea vigencia, no tanto por lo que han dejado sentado sino por lo que olvidaron decir o por lo que descartaron o por lo que nunca se leyó en ellos pues sólo lo olvidado puede citarse, “sólo aquello que no se ha consumado puede dar lugar al devenir.”² La violencia de la ciudad y en la ciudad, la violencia en el lugar de la civilización, es uno de estos asuntos descartados. Una de mis hipótesis es que cierto tipo de violencia en estas novelas reabre el

1 Genette prefiere el término transtextualidad al de la clásica definición de Julia Kristeva sobre intertextualidad: "la transcendence textuelle du texte", "savoir tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes". (Genette, 1979 :87)

2 “Sólo aquello que se ha olvidado puede recordarse, puede citarse; sólo aquello que no se ha consumado puede dar lugar al devenir. Eso que el pasado ha descartado como inútil, como inservible, es lo que el presente puede y debe rescatar; y la descontextualización, la cita, es el método de ese rescate.” (Collingwood-Selby, 1997: 73)

acceso a lo escrito en el pasado y hace que obras que llevaban una existencia ruinosas retornen trasmutados en mensajes secretos o culpables.

En las novelas que investigo la revisión del pasado cobra forma entonces no sólo como una reunión sino como colisión fermental entre textos de diferentes tiempos. Las novelas también enfrentan diferentes ciudades: la del pasado y la del presente, la de la memoria y la de la utopía, la ciudad del deseo y la ciudad maldita. Lo que pretendo es mostrar esos choques y sus consecuencias para una nueva consciencia sobre las violencias del pasado y para la búsqueda de un lugar desde donde volver a pensar la violencia del presente.

4. PLAN DE TRABAJO

Ofrezco en la parte II por un resumido inventario de los planteamientos que vinculan el fenómeno de la violencia y los avatares de la comunidad por entender que ambos elementos son en el fondo indisociables. También abordo el tema de la ficción violenta en general y de la rioplatense y colombiana en particular en relación a la problemática de su visibilidad. Por último y muy brevemente en esta parte paso revista a la preocupación por la violencia urbana en la ciudad latinoamericana de fin de siglo. Para situar y delimitar contextualmente estas novelas menciono en la parte III los factores formales y sustanciales que a mi modo de ver influyeron tanto en su composición como en su recepción.

Tomo una imagen de Peter Sloterdijk que identifica la tradición cultural con una cadena epistolar y las obras del pasado como cartas dirigidas al porvenir y leídas por letrados estimulados a responder.³ Tomo estas novelas como la formulación de respuestas implícitas a cartas no contestadas del pasado. Intento colocar estos textos entonces en su vital relación con el archivo.

En las partes IV, V y VI realizo el análisis de cada una de las obras centrándome en el tema de la ciudad, la multitud y la violencia. Busqué entre otras cosas una elucidación de la tensión genérica presente en cada novela. También intento hacer visible el diálogo que mantienen con obras anteriores mediante un procedimiento de superposición de imágenes entendidas estas como constelaciones específicas de personajes y situaciones. En cada una de las novelas indago la posibilidad de una matriz originaria que estaría en la base del texto y la superpongo a la constelación narrativa presente en la novela en cuestión. Contrastando las constelaciones

³ “A los pocos que aún rondan los archivos se les impone la idea de que nuestra vida es la confusa respuesta a preguntas que hemos olvidado donde fueron planteadas.” (Sloterdijk, 1999:46).

narrativas con sus formas originarias intento aislar diferencias significativas y alentar un diálogo esclarecedor entre ellas.

Confronto *La pesquisa* entre otros con un relato de Cortázar que envuelve la reedición de un laberinto de ciudades reales y soñadas y una secreta poesía de la violencia. Abordo el análisis de *Plata quemada* desde su rescate de textos de Roberto Arlt y la creación de un personaje violento, reencarnación esperpéntica y mezclada de matrones decimonónicas y cuya memoria delirante se compone de citas literarias. Partiendo del concepto de habladería (según textos de Martin Heidegger y Walter Benjamín) en el que incluyo el discurso de la información o la noticia, intento demostrar que la novela de Vallejo actualiza de manera esperpéntica la relación entre Próspero y Ariel que Rodó consagró como emblema de la proyección cultural latinoamericana de principios del siglo veinte.

En cada uno de estos análisis y a través del contraste con otros textos emparentados, intento aislar la constelación específica en la que aparece la violencia en cada una de las novelas.

Por último (Parte VII) realizo una suerte de lectura cruzada que establece las condiciones para un diálogo entre las tres, centrado particularmente en el tema de la violencia, la ciudad y la rememoración. En contraste con el diálogo *vertical* diacrónico que estas novelas entablan con textos anteriores a los que citan o parodian, es este último un diálogo *horizontal* que vincula las tres novelas contemporáneas entre sí partiendo de sus elementos comunes. Vinculo así también tres ciudades que al final de este trayecto de lectura deberán ser una.

PARTE II

Violencia, comunidad y ficción

1. CONSIDERACIONES SOBRE LA VIOLENCIA Y LA COMUNIDAD

La violencia es un concepto relativo de difícil fijación semántica. Más que aludir a una realidad concreta, el signo violencia alude a una configuración específica donde juegan un papel el lenguaje, la herencia, la ley y el acontecimiento. En una máxima reducción, la violencia es algo que perturba por la fuerza el equilibrio de un estado dado. Que esa perturbación se experimente como una violación, como un delito, depende de esa configuración. Josefina Ludmer dice que el delito,

“[d]esde los comienzos mismos de la literatura aparece como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye. Por ejemplo, “el delito” femenino en el Génesis o después, “el asesinato del padre” por la horda primitiva de hijos en Freud. Fundar una cultura a partir del “delito” del menor, de la segunda generación, o fundarla en el “delito” del segundo sexo, implicarían no sólo excluir la anticultura, sino postular una subjetividad segunda culpable. Y un pacto.” (1999:12-13)

El “delito primordial”, sin embargo, fue quizás primero una violencia desnuda y el delito se constituye como infracción sólo después del pacto. En las ficciones de origen o ficciones de fundación de una cultura se supone a menudo una violencia del principio como la imaginada por Freud en *Tótem y tabú*, con el asesinato del padre en la horda primitiva que se constituye en delito, en homicidio, en parricidio, después y no antes de la matanza.

Según René Girard, en *La violence et le sacré*, es la instauración de un sacrificio y la unión en torno a una víctima expiatoria, lo que conjura la violencia mimética generalizada que estuvo en el origen de toda religión y de toda civilización. Habría pues una crisis sacrificial y una violencia fundadora en el origen de todo orden social. Es la historia de estas crisis de violencia periódicas que disuelven la comunidad y sus diferencias y su conjuro por el sacrificio, la que estarían contando una y otra vez los mitos del mundo y lo que actualizan

catárticamente los rituales de todas las religiones (Girard, 1972: 63-105). Si se penetra la lengua metafórica del rito se encontrará la violencia en su fondo semántico.

“El punto de partida de lo religioso mítico, como asimismo, posteriormente, de todo lo que llamamos “sistema judicial”, es la humanidad violenta del linchamiento espontáneo, no premeditado, que de modo automático restablece la paz y que, por medio de la víctima, infunde a esa paz una significación religiosa, divina” (Girard, 2002: 93)

Es la violencia, más que el delito -que al fin y al cabo sólo puede existir dentro y no fuera de un orden jurídico- lo que marca en la ficción los confines de la cultura, lo que la pone a prueba o la niega o le señala su límite fatal. Y es el Estado, a través del delito el que define su legitimidad o ilegitimidad. La violencia organizada y controlada es lo que ha venido caracterizando un orden político y jurídico dado. El Estado sustrae de la sociedad las energías de la violencia para darle un uso controlado. La prerrogativa más importante del Estado y el derecho es justamente su “poder de definir” (Gerstenberger: 1994). El Estado define la legalidad e ilegalidad de la violencia y encarna su legitimidad.

Se atribuye a Max Weber la primera exposición desembozada del monopolio de la violencia en las sociedades modernas. Para Weber la violencia está en todos lados, lo interesante es la cuestión de su monopolio. En *La política como vocación (Politik als Beruf -1919)* dice:

“[E]l estado sólo es definible sociológicamente por referencia a un medio específico que él, como toda asociación política, posee: la violencia física. “ Todo Estado está fundado en la violencia”, dijo Trotsky en Brest-Litowsk. Objetivamente esto es cierto. Si solamente existieran configuraciones sociales que ignorasen el medio de la violencia habría desaparecido el concepto de “Estado” y se habría instaurado lo que, en este sentido específico, llamaríamos “anarquía”. La violencia no es, naturalmente, ni el medio normal ni el único medio de que el Estado se vale, pero sí es su medio específico. Hoy, precisamente, es especialmente íntima la relación del Estado con la violencia. En el pasado las más diversas asociaciones, comenzando por la asociación familiar, han utilizado la violencia como un medio enteramente normal. Hoy, por el contrario, tendremos que decir que Estado es aquella comunidad humana que [...] reclama (con éxito) para sí el monopolio de la violencia física legítima.” (Weber: Pág.Web:1)

Una violencia fundadora engendra la ley según Walter Benajamin en *Para una crítica de la violencia*, (1999: 23-46) y distingue entre una “violencia creadora de derecho” y otra “conservadora del derecho”. Ambas se reúnen en lo que llama la “violencia mítica”. La ley entonces es una forma de violencia en sí misma. Esto hace que cualquier forma de violencia ilegal, es decir, fuera de la que ejerce y monopoliza el Estado, es inmediatamente castigada por los poderes constituidos, ya que el ejercicio de la violencia ilegal es siempre delito (subversivo), no por los fines que persigue sino por su misma existencia que de hecho cuestiona su monopolio. Lo que castiga el derecho no es la violencia en sí, sino su exterioridad. Su estallido fuera de la ley. Benjamin no opone la no violencia a esta violencia

del poder, que considera arbitraria por definición, sino una “violencia divina” (45) que interrumpiría definitiva, mesiánicamente, la eterna circularidad de la violencia mítica o del poder. Respecto a las ideas de Benjamín, Roberto Esposito comenta:

“[L]a violencia no es más que un pasaje interno al derecho –su caja negra- y el derecho no es más que un pasaje interno a la violencia: su racionalización. Para Benjamin, las dos perspectivas convergen hasta coincidir. No hay dos historias –la del derecho y la de la violencia- sino una sola: del derecho violento y de la violencia jurídica” (2005:48)

Violencia fundadora, de la comunidad o del derecho, violencia sacrificial que conjura y administra una violencia originaria: todas estas modalidades de aproximación a la violencia implican una relación estrecha entre el ejercicio de la violencia y la revelación, la transmisión, la construcción o la conservación de un fundamento o de un orden. Giorgio Agamben ha señalado que el sacrificio como destrucción de una vida no es sagrado porque la muerte o la vida lo sean sino que éstas se vuelven sagradas porque el sacrificio contiene una matanza. De esta manera la violencia sacrificial viene a ser una respuesta a lo infundado del ser:

“It is the very ungroundedness of human activity (which the sacrificial mythologeme wants to remedy) that constitutes the violent (that is, according to the meaning that this word has in Latin, as *contra naturam*) character of sacrifice. Insofar as it is not grounded, all human activity must posit its ground by itself and is, according to the sacrificial mythologeme, violent. And it is this sacred violence (that is, violence that is abandoned to itself) that sacrifice assumes in order to repeat and regularize in its own structure.” (1999: 136)

En última instancia la violencia del sacrificio radica en la necesidad de regularizar una actividad que es por definición infundada. La violencia abandonada a sí misma puede ser el remedio de un fundamento. Como sustrato originario, manifiesto o latente de todo orden de cosas, la administración de la violencia, su control y su regulación, su racionalización discursiva en el derecho, es la sustancia de toda gobernabilidad, sea social o individual. El enmascaramiento de la violencia es el núcleo de la ideología, por eso su definición es un terreno de lucha.

El estallido anárquico de la violencia representa en general la crisis, la desaparición o el nacimiento de un sistema de convivencia. Pero la comunidad no es el lugar de refugio, de la pertenencia y de lo propio como se ha supuesto y se supone en general. Según Roberto Esposito (deduciéndolo de la etimología de la palabra *munus*, obligación, deuda, don) la comunidad es justamente el lugar de lo impropio, de la deuda y la carencia. La comunidad implica el riesgo de la exposición, el encuentro temido con la alteridad. (2003:32). Lo que hace que la violencia sea un fenómeno moral y no natural (la violencia en la naturaleza no existe), es que sólo puede entenderse en la vida comunitaria del animal hombre. En la

comunidad el sujeto se extravía, sus límites se desdibujan. Es su exposición, lo que “interrumpe su clausura y lo vuelca hacia el exterior” (32).

“Todos los relatos sobre el delito fundacional –el crimen colectivo, asesinato ritual, sacrificio victimal- que acompañan como un oscuro contrapunto la historia de la civilización, no hacen otra cosa que citar de una manera metafórica el *delinquere* -en el sentido técnico de ‘faltar’, ‘carecer’- que nos mantiene juntos. La grieta, el trauma, la laguna de la que provenimos. El *munus* originario que nos constituye, y nos destituye, en nuestra finitud mortal” (34).

Si la comunidad es un vértigo, el Estado y el derecho son las formas de un miedo organizado, formas de inmunización, una violencia orientada a la conservación de la vida. La ley es inmunidad contra el cuerpo extraño que desestabiliza y contagia. Pero la vida no sólo es violenta, proteica y excesiva en sí misma también es impredecible. La ley pretende un aseguramiento frente a la inevitable incertidumbre del futuro. Es contra los excesos de la vida –que es el origen de todo riesgo- que la ley aplica su violencia coercitiva.

“Contra esta turbulencia debe el derecho inmunizar a la vida: contra su irresistible impulso a superarse, a hacerse más que simple vida. A ir más allá de su horizonte natural de vida biológica –de vida desnuda- [y hacerse] una forma de vida que podría ser una vida justa o una vida en común. Esta hendidura interior de la vida es la que debe colmar el derecho haciéndola volver dentro de sus límites biológicos” (2005: 49)

La necesidad de autopreservación, el miedo que estaría en la base de todo orden, según Esposito alienta sistemas de inmunización cada vez más perfectos que evitando la destrucción destruyen, protegiendo la vida, la expropian, la despojan de su intensidad. Ese modelo basado en el mutuo miedo, en el miedo común, fue el que formuló originalmente Thomas Hobbes en su *Leviatán* y es el que aún preside nuestra organización social. Siguiendo en esto a Rene Girard, Esposito sostiene que la violencia en el límite de la legalidad actúa como un “farmacon”, es decir, el ingrediente venenoso que se inyecta para curar del mismo veneno. Si la violencia controlada no existiera el edificio del derecho se destruiría.

La violencia asigna roles a quienes juegan su juego, tiene sus agentes, sus promotores, y sus escenarios, sus ganadores y perdedores, sus víctimas. En este sentido, la violencia produce diferencias. El resultado de un acto violento es una modificación de posiciones, así sea provisoria. Uno de sus atributos, como en el caso de la muerte, es volver la modificación irreversible. Hay tantas formas de violencia como formas hay del exceso, del desborde y de su control inmunitario.

Lo que determina su signo es la configuración legal, mitológica, cultural, política donde el acto se inscribe. Y este inscribirse hay que tomarlo literalmente: es en el discurso o en el orden simbólico en el que la violencia *está escrita*, lo que determina su cualidad.

En el tribunal y en la novela policial, la violencia pone a prueba las técnicas de verdad, que quizás en el fondo no son más que técnicas de control de la violencia, pero la asignación de posiciones, de culpabilidades, responsabilidades y víctimas no despeja su misterio. Hay algo que se escapa siempre al querer explicarlo o definirlo. Etimológicamente la palabra violencia y sus derivados provienen del latín *vis* e implican lo forzado, lo que va contra la ley establecida o contra la ley de la naturaleza, es decir, lo que es *contranatura*. La palabra lleva constitutivamente en sí misma la idea de lo extraño, inaccesible a la comprensión. Por otra parte, ninguna representación de la violencia nos prepara para enfrentarla en la realidad. Ante el hecho violento se produce una sensación de radical extrañamiento. La clave de ese escándalo perceptivo es que la experiencia de la violencia involucra al cuerpo. Entre el texto violento o de la violencia y el acto violento está la experiencia de una fragilidad que amenaza la consistencia del yo (Lacan, 2001: 5).

La violencia es productora de los más diversos discursos porque su aparición no regulada en el sacrificio o la ley o al margen de los circuitos en las que el ejercicio de la fuerza es libre o está permitida o regularizada, se ve socialmente como un escándalo que debe conjurarse. Su aparición inesperada, repentina, su estallido, la coloca al margen de un cierto orden de los signos.

Por otra parte, la violencia no sólo se teme, también se desea, incluso colectivamente: la guerra de las Malvinas entre Argentina e Inglaterra en 1982 mostró hasta qué punto la violencia puede ser recibida como una euforia colectiva. El antecedente histórico más conocido es la “felicidad” que despertó en las multitudes de varios países europeos el estallido de la Primera guerra mundial. A este respecto comenta Peter Sloterdijk:

“El historiador sabe que la historia política no puede ser el lugar de la felicidad humana. Si a pesar de todo se quisiera preguntar cuando ha sonado la hora más feliz de los pueblos europeos en nuestro siglo, entonces uno quedaría perplejo ante la respuesta. No obstante, los signos y los documentos hablan por sí mismos y, consiguientemente, uno se queda atónito ante el fenómeno de agosto de 1914. [...] la catástrofe atraía a la juventud Guillermina. Cuando por fin llegó, los hombres volvieron a reconocerse en ella y comprendieron que la habían estado esperando”. (Sloterdijk, 2004:203-204)

En todo acto violento hay un resto que se nos antoja discursivamente injustificable. Cuando los actos son percibidos como violencia es porque tienen algo inexplicable o inexpresable. Se podría decir que la violencia, como la muerte, es una manifestación de lo que Lacan ha llamado “lo real” (2001: 218-219). Aparece así como un déficit del discurso, el lugar donde la palabra toca el límite de lo representable. El texto que tiene la violencia como objeto discurre sobre sí mismo en la medida en que trata de sus propios límites.

Más radicalmente: la deconstrucción se basa en la idea de que una violencia ontológica estaría en el origen mismo del lenguaje racional (Derrida:1967). Una paradoja persigue a la violencia en el texto: si está en el origen del lenguaje como el otro de la razón, del logos, como la locura de la que huye, todo lenguaje racional se origina en la violenta expulsión de esa locura. Como ha señalado Andrew J. Mckenna (1992) aunando las ideas de Derrida y Girard, la propia emergencia de la razón como lenguaje es una representación en negativo de su violencia concomitante.

“What is expelled by the cogito as language is madness as indifferenciation. The emergence of the cogito as language, as rationality, as philosophy, consists in the rejection of the violence it performs, in the performance of the violence it rejects. Language is the representation of the violence, the chaos, the indifferenciation it rejects [...]. The erasure, the oblivion, must never be total...” (48)

El lenguaje racional (cartesiano) nace apartándose de la locura, entre la que se incluye en general a la violencia, y ésta, a su vez, se expresa en el lenguaje mismo en su misma racionalidad. La locura es indisociable entonces de la constitución del sujeto, así como forma parte esencial de la constitución del lenguaje.

Lo que puede concluirse de todo esto es lo siguiente: Primero: la violencia no sólo afecta a la comunidad: la supone. Su presencia perceptible en los textos es materia de fronteras movedizas que involucran la comunidad, sus miedos y sacrificios, sus excesos periódicos, las diversas formas en que la comunidad y el lenguaje expresan una violencia originaria y constitutiva. Segundo: para el análisis de su aparición en la literatura no debemos partir de una definición inequívoca de la violencia (sería como querer definir la vida), sino de la configuración en la que aparece inscrita. Analizar la violencia en un texto literario empieza por clarificar entonces las condiciones de su visibilidad.

2. LA VIOLENCIA Y SU VISIBILIDAD

La pregunta por la violencia en la ficción del fin de siglo no puede entenderse cabalmente si no se toma en cuenta una presuposición que la subyace y hasta la hace posible. Se trata de la ubicación a priori de la escritura y por inclusión de la literatura culta o canónica en el flanco de la civilización. Su función emblemática como “rescate” de la barbarie.

La recepción de una literatura que hace visible la violencia ha estado marcada por esta suposición ligada al origen mismo de la cultura humanista. En su polémica intervención en la

conferencia de Elmau, Peter Sloterdijk (1999) consideró el surgimiento del humanismo antiguo “como toma de partido en un conflicto mediático, es decir, como resistencia de los libros contra el anfiteatro”, (24) la cultura del libro como una forma de socialización y de domesticación humanas (“una antropodicea”) enfrentada a la que encarnaba el espectáculo de crueldad que se exhibía en los circos romanos a lo largo de las riveras mediterráneas: “Lo que los romanos educados llamaban ‘humanitas’, sería impensable sin la demanda de abstinencia de la cultura de masas en los teatros de la ferocidad” (24).

La línea divisoria entre la cultura letrada e iletrada parece haberse trazado precisamente en torno a la fascinación por la violencia, es decir, entre medios de “inhibición” y medios “desinhibidores”, entre el freno y el desenfreno. Me arriesgo a postular entonces que la historia de la literatura es también la historia de sus contradictorias relaciones con la producción y “domesticación” del ser humano y el lugar mediático que se le concede a la violencia o a su representación.

La visibilidad de la violencia no sólo depende del relato o la imagen que la registra sino de sus condiciones de recepción. Las narraciones mitológicas o sagradas de la antigüedad fueron en su mayoría historias de combates, de guerra, de traición, de castigo y sacrificio e incluso de genocidio. Son narraciones desinhibidas, documentos del desenfreno. Las narraciones homéricas no se leyeron, sin embargo, como un testimonio de la violencia. Las atrocidades que allí se describen se perciben, hasta hoy en día, como contexto, dentro de un marco de recepción épico.

No es que los efectos de la representación de la violencia hayan sido desdeñados por la consideración filosófica de la antigüedad. Fue Aristóteles el que sancionó su visibilidad atribuyéndole efectos pedagógicos. La esencia del efecto trágico según Aristóteles es que “it should represent actions capable of awakening fear and pity” (Aristóteles: 48). El goce que se experimenta al observar la imitación o recreación plausible de atrocidades en la escena es el nudo en que coinciden conceptos tales como “mimesis” y “catarsis”.

Durante la Edad Media existió una consideración no sólo pedagógica sino también epistemológica de la representación de la violencia. Como ha mostrado convincentemente Jody Enders (1999), en la retórica clásica y medieval se articulan en un mismo discurso epistemológico la pesquisa, el martirio y la construcción (*inventio*) de la verdad.

El discurso forense medieval gravitaba en torno a la tortura como evidencia probatoria y el llamado *Mystery play* medieval estaba centrado en la escenificación pedagógica de la verdad a través de un teatro de la crueldad donde incluso se llegaron a incorporar ejecuciones auténticas. El teatro medieval, por ejemplo,

“not only was violent but, at some level, it had to be violent because it was unable to escape the conceptual and philological similarities among creative invention, dramatic catharsis, and human suffering that emerged from the rhetorical treatments of torture (which circulated in the classical, medieval and early Renaissance educational systems). [...] While the notion of tortured and torturing medieval theatre might initially sounds sensational, there is nothing sensational about the complicity of torture, rhetoric and law in the construction of a Truth that is violent as it is theatrical.” (5)

El criticismo literario del Renacimiento rechazó, sin embargo, la exposición pública de la violencia y entre las distintas poéticas de la antigüedad grecolatina escogió el concepto del “decoro” horaciano convirtiéndolo en un precepto estético rector. Horacio recomendaba en su poética abstenerse de representar visualmente actos violentos ⁴ que como la raíz latina de la palabra violencia indica, (*vis*) son forzados y “no naturales”.

Según Sloterdijk el núcleo de la cultura letrada latina, moderadora de las inclinaciones bestiales del ser humano, constituía una suerte de “sociedad de lectores” que se sintieron los destinatarios de cartas griegas y mantuvieron entre sí una amistad epistolar. Todo el concepto de legado cultural podría verse de esta manera, como una sucesión de cartas enviadas desde el pasado, una correspondencia en cadena destinada a la seducción, al proselitismo selectivo de una secta de alfabetizados que rehuye los excesos y cultiva la conversación filosófica. El hábito de la lectura y la escritura, la cultura del libro, habría funcionado entonces como un mecanismo de apaciguamiento fundamental en la producción de la subjetividad moderna, es decir, en el cultivo de la llamada *humanitas*. Este será el modelo, siempre según Sloterdijk, que nucleará en los nuevos Estados nacionales del siglo XIX a una fraternidad de lectores en torno a un canon literario nacional.

La violencia no desapareció de los textos canónicos (que constituyeron lo que a veces aún se llama la “alta cultura”). Lo que sucede es que se atenuó su visibilidad. Se la ocultó detrás del telón o se la atribuyó a otro, extraño y enemigo, con lo que quedó situada en espacios determinados y en manos de sujetos de dudosa condición humana. Los espacios de los círculos cultos quedaron exentos de violencia, literal o metafóricamente. Su representación estuvo en manos de textos prohibidos y géneros considerados menores. La violencia tampoco desapareció de la realidad social: pasó a ser firme monopolio del Estado o se la “naturalizó” como sucede hoy con la violencia implícita en la economía de mercado. Esta separación entre

⁴ “Ne pueros coram populo Medea trucidet” (“Medea must not butcher her children in the presence of the audience [...]”). Los sucesos violentos debían transcurrir fuera de la escena y notificarse en la narración, y no exhibirse. Su razonamiento no reniega del carácter didáctico de la violencia sin embargo. Lo que Horacio quizás pretende es una potenciación de ese efecto a través de la imaginación: “the mind is less actively stimulated by what it takes through the ear than by what is presented to it through the trustworthy agency of the eyes” (Horace: 1965: 23 y 85).

humanitas y violencia hizo que la violencia física y la crueldad estuvieran como dijo Georges Bataille, privadas de voz, que la violencia sin coartadas legales fuera muda:

“Los civilizados hablan, los bárbaros se callan, y quien habla es siempre civilizado. O más precisamente: como el lenguaje es por definición la expresión del hombre civilizado, la violencia es silenciosa. Esta parcialidad del lenguaje tiene muchas consecuencias: no sólo la mayoría de las veces civilizado significó “nosotros” y bárbaro “los otros”, sino que civilización y lenguaje se constituyeron como si la violencia fuese exterior, extranjera tanto a la civilización como al hombre mismo (ya que el hombre era la misma cosas que el lenguaje). Sin embargo no hay pueblo denominado “salvaje” que no hable así como no hay pueblos considerados “civilizados” que no sean capaces de salvajismo. [...] Si se quiere que el lenguaje salga del callejón sin salida en que esta dificultad lo introduce, es necesario decir que la violencia –que es patrimonio de toda la humanidad- en principio ha permanecido sin voz, que por tanto toda la humanidad miente por omisión y que el lenguaje mismo está fundado en esta mentira.” (1960:186)

Evitar mediante el “decoro” la representación de la violencia en el texto, y rehuir el espectáculo de la violencia en la ciudad, significa que cuando ésta aparece en el discurso ha de ser controlada y condicionada por múltiples mecanismos. Su aparición en el discurso de la modernidad estuvo sometida a una lógica similar a la que condicionaba su exhibición pública por parte del poder político: sometida a una lógica de medios y fines, o lo que es lo mismo, a una economía de la imagen violenta.

La violencia en la justicia y el derecho, como la exhibición de castigos atroces, tenía una función política definida: contribuir al espectáculo de la soberanía. Foucault ha descrito en *Vigilar y castigar* el progresivo ocultamiento del espectáculo de la violencia en el discurso de la ley, es decir, la gradual abstracción del castigo (1985: 135 y ss.). Son procesos paralelos de “refinamiento de las costumbres” y por último de racionalización. Este refinamiento corresponde también a lo que el sociólogo alemán Norbert Elias (1987) describió como “proceso de civilización” y que consiste en una inhibición progresiva de los instintos en favor de una racionalización de los comportamientos.

El exponente más cristalino de las posibilidades “subversivas” de la representación de la violencia fue la obra del Marqués de Sade cuyo discurso combina erotismo y violencia en una lógica textual propia de la Ilustración. La obra de Sade nombra sin disimulos algo para lo que la razón no podía tener palabras. Sade proponía arrebatarse al Estado su violencia fría y recomendaba dejar la crueldad al pueblo, como conducta y hasta como educación ciudadana. El libertino insertó además esta propuesta legislativa basada en el erotismo y la crueldad en una novela erótico filosófica como *La filosofía del tocador* (1999: 133-182) (“¡Franceses un esfuerzo más si queréis ser republicanos!”). Es esta mixtura entre violencia y razón lo que la hizo inquietante.

“Sade quería indignar a la conciencia; también hubiese querido aclararla, pero no pudo indignarla y aclararla al mismo tiempo. Sólo actualmente comprendemos que sin la crueldad de Sade, no hubiésemos abordado fácilmente ese dominio otrora inaccesible en el que se disimulaban las verdades más penosas.” (Bataille, 1960: 196)

3. LA FICCIÓN VIOLENTA

La ficción ha mantenido su ambigüedad en el manejo de las imágenes consideradas en general como violentas. Acaso porque la economía que rige la ficción es la misma que la del deseo, la ficción se ha nutrido de las posibilidades de visualización imaginaria del cuerpo y sus arrebatos. Esto hace de la ficción el escenario de despliegue de las pasiones. La ficción ha estado en condiciones de desbordar las concepciones epocales consagradas de lo humano, remitiendo al ser humano a su lado incierto.

Cuando los mecanismos del poder “refinado” de la modernidad fomentaron el ocultamiento el espectáculo público de la violencia, la literatura que la expuso resultó perturbadora. La violencia apareció como experiencia sublime o como provocación. Mary Shelley puso en escena un humanoide monstruoso como provocación a una sociedad que confiaba en la ciencia y en el progreso con su *Frankenstein: The Modern Prometheus* (1818). La violencia de este personaje, sin embargo, no radica en sus actos sino en su propia existencia: es el monstruo, su propio rostro, lo que es experimentado como violencia. Ni Drácula (en la novela de B. Stoker) ni la criatura de Frankenstein tienen todavía una doble vida. Son como los poetas extraviados en los mercados de la ciudad moderna: excéntricos, temidos e incomprensidos.

La poesía del último romanticismo rebelde fue llamada “maldita” y su violencia representó un principio de negación y de ruptura, como en los *Chants de Maldoror* de Lautréamont. La obra de Isidore Ducasse (como la de Sade) tuvo una circulación restringida y hasta clandestina, hasta que el movimiento surrealista declaró a su autor el precursor de una nueva estética “convulsiva”.

El sujeto violento decimonónico que terminó capturando el imaginario colectivo del siglo XX no fue tanto el humanoide de feria como el criminal serial y anónimo. El de los asesinatos cometidos como vicio secreto y nocturno por un individuo que por el día forma parte de una sociedad honorable y racional, un asesino como hombre común que ejerce en el crimen gratuito, a menudo sexual, su lado oscuro.

Es sabido que la moderna novela policial, nacida como un “género menor” inspirado en la crónica policial de los periódicos y las invenciones de Edgar Allan Poe, funcionó como un mecanismo que regulaba los terrores urbanos que aquejaron a la primera sociedad de masas

del siglo XIX. La violencia se inscribió como la secreta patología de las grandes capitales decimonónicas. Hay una íntima relación entre la crónica policial que relató los crímenes de “Jack de Ripper”, nunca esclarecidos, la famosa novela de Robert Louis Stevenson y su emblemático Dr. Jekyll y el misterioso “Man of the crowd” del breve relato de Edgar Allan Poe. En las tres historias, un supuesto criminal invisible en el corazón de la multitud pero que puede anidar en la intimidad de cada uno, vincula banalidad y crimen.

Con frecuencia la representación de la crueldad o el horror ligado a la violencia han formado parte de contra-discursos sociales en la literatura. Paralelamente a lo que Max Weber llamó el “desencantamiento del mundo”⁵ y la progresiva racionalización de la vida que caracterizó la modernidad con el consecuente ocultamiento oficial del espectáculo de la violencia, existió desde el romanticismo, a veces subterráneamente, una literatura de la crueldad.

La vanguardia de principios del siglo veinte descubrió la violencia como una estética. El futurismo de Marinetti celebró la violencia de la guerra como acto de higiene.⁶ El surrealismo exploró estéticamente el sadismo e hizo del lado oscuro del hombre su tema y su búsqueda. Octavio Paz argumentó que el surrealismo propició una transformación integral del hombre que diera cuenta del deseo como fuerza motriz de la comunidad y de la “porción nocturna de la vida”, donde la crueldad vive su sueño encarcelado. Lo que muestra ese lado violento o sádico del hombre es una realidad atroz ocultada por la moral convencional (1990: 184).

El surrealismo inventó una estrategia de trasmutaciones alquímicas que permitieran al hombre alcanzar la verdadera intensidad vital a través del exceso. Pretendió obtener de un enfrentamiento directo con la realidad un cambio de signo que transformase el extremo sufrimiento en afirmación extrema de la vida, a través de la rebelión: el dolor sufrido o infligido como llave milagrosa para un cambio de signo. Se trata de la inversión del polo negativo en el positivo, es decir, una ley del magnetismo mágico. La afirmación de la vida sería el producto de una profundización del polo negativo. Alain Badiou en *The century* considera que ésta es una de las manifestaciones de “la pasión por lo real” que caracterizó las vanguardias del pasado siglo.

“Nothing of value would exist were we not *exposed* to excess. [...] One must, with rebellious acceptance, ‘go to the depths of human suffering discover its strange capacities’ to be able to restore ‘the whole force of living, of

5 “Entzauberung der Welt” [traducible también por “pérdida de la magia”, “desembrujo”...]. Véase su texto de 1920 “Consideraciones intermedias: teoría de los grados o orientaciones del rechazo religioso del mundo”. Max Weber, M. „Zwischenbetrachtung: Theorie der Stufen und Richtungen religiöser Weltablehnung“. (Weber (Ed.), 1988: 536-573). [Zwischenbetrachtung - «Paréntesis teórico»]

6 “Queremos glorificar la guerra – única higiene del mundo – el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer.” (Marinetti, 1909: p. web)

living with all the intensity possible'. Every affirmation must be conquered, or reconquered, on the basis of a consenting exposure to the negative sign of excess" (2007: 143)⁷

Ésta pasión tuvo su expresión más elaborada en el pensamiento de Georges Bataille que confirió a la exhibición de la crueldad el valor de una demostración: en la violencia que, profana, ensucia, destruye y viola, se manifiesta la tendencia del ser discontinuo hacia el exceso. El deseo nos empuja tanto a la destrucción como a la plenitud del ser. El programa de Bataille es llegar a una auténtica "conciencia de sí", trazar una representación completa del ser humano cuya mitad oscura y negada se vislumbra precisamente en la crueldad: "con orgullo, con humildad, con pasión pero con estremecimiento, la conciencia humana debe tener conocimiento del horror en su máxima expresión" (Bataille, 1997:184).

La estética de la confrontación basada en la exhibición de una violencia sádica, evolucionó desde los márgenes de la cultura hasta el actual cine de entretenimiento. Cuando en 1929, Luís Buñuel y Salvador Dalí apostaron por la exhibición del sadismo en *Un chien andalou*, buscaban generar en el espectador "reacciones instintivas de repulsión y fascinación"⁸, algo que sintonizaba perfectamente con el programa de choque de Bataille.

Según Alain Badiou, durante la primera mitad del siglo XX, la crueldad fue "material and source of literary production" (115) porque la crueldad se concibió como una figura de lo real retomando la antigua idea de que la verdad termina siempre ofreciéndose como herida, como cuerpo vulnerado. La poesía y el teatro del siglo XX muestran lo que la política practicaba pero no predicaba y según Badiou la política del pasado siglo practicó un platonismo invertido que consistía en darle a la idea una fuerza sensible. Las causas colectivas del siglo XX (nacional, fascista o comunista) supusieron practicar la encarnación del ideal en el cuerpo individual. La idea que encarna en el cuerpo torturado es cristiana.⁹ La herida testimonia la exposición del cuerpo a lo real y la crueldad fue, como se ha dicho, una figura de lo real en el siglo pasado (115).

En esta configuración la crueldad no es un problema sino un *momento*: el de la conjunción entre un *nosotros* como ideal impasible y eterno y un *yo* sufriente y finito (podríamos añadir, quizás, sacrificable). La impasibilidad frente a la crueldad en los personajes de Malraux y Lawrence, o el reclamo de Artaud de un teatro de la crueldad o las especulaciones sobre el sacrificio que ocupaban a Bataille, se relacionaría con esto (Badiou: 114-117).

7 Las frases entrecomilladas son citas de Andre Breton. Para Badiou, todo el corto siglo XX, el que transcurriría entre la primera guerra mundial y la implosión de la Unión Soviética, estuvo caracterizado por la noción de que "lo real es el terror".

8 Según palabras de Luís Buñuel en 1947, citadas por Bas Blokker (NRC, 2007: 11)

9 "The emblem of God incarnate is the tortured body of Christ. The century harbours an enduring martyrology, which is the exposition of the tortured body of the idea." (Badiou, 2007:116).

El cine de masas del siglo XX ha vuelto a desplegar la visibilidad de la violencia pero como espectáculo colectivo de entretenimiento, retomando la tradición del circo y el anfiteatro de la antigüedad. El primer éxito masivo del sadismo filmico contemporáneo fue la película *The Texas Chain Saw Massacre* dirigida por Tobe Hooper y estrenada en 1974.¹⁰ Los años 90 vieron la transformación del antiguo tabú sobre el sadismo en entretenimiento de masas y este género de horror continuó floreciendo y ofreciendo espectáculos cada vez más extremos en el presente siglo.¹¹

Probablemente la capacidad de estremecer conferida a la representación de la crueldad en la ficción haya disminuido en proporción inversa a la multiplicación de las imágenes cruentas en el entretenimiento mediático. Se atisba aquí una nueva e insospechada forma de invisibilidad de la violencia que nada tiene que ver con el escamoteo de imágenes sino con su proliferación. Las imágenes violentas de la epopeya, la tragedia clásica o del teatro medieval ligaban la violencia respectivamente a una épica, al concepto de destino y a la caída o el sacrificio. La exhibición cinematográfica contemporánea de la violencia sin embargo es la otra cara de una civilización que promueve al cuerpo sufriente como norma y espectáculo.

“What is it in effect today it is never really a question of man except in the form of the tortured, the massacred, the famished, the genocided? Is it because man is no more than the animal datum of body, whose most spectacular attestation, the only saleable one as we’ve known ever since the time of circus games, is suffering?” (Badiou: 175)

En el nervioso deleite que parece provocar el terror, concebido como entretenimiento, puede interpretarse quizás como el reverso de una convivencia expuesta a la repetida representación del hombre como víctima digna de conmiseración. La imagen del sufrimiento humano es inagotable y su permanente reproducción en los medios no apela a un reconocimiento del remoto otro sino a una concepción del hombre como cuerpo indiferenciado y sufriente. El denominador común de humanidad que promovería el paradigma contemporáneo de la violencia es el de la lástima. Su reverso obscuro sería el sadismo cinematográfico. La incesante recurrencia a la emotividad fácil sugerida por víctimas sin nombre produce la indiferencia y, en el fondo, el desprecio.

La ficción contemporánea está anticipando el estallido de una violencia futura que ya ha dado sus primeros pasos. Es la crueldad potencial que está contenida en la politización del cuerpo,

10 Fue un producto del cine independiente norteamericano de bajos costos que cuenta la historia ficticia de una familia caníbal que secuestra, desmiembra con una sierra eléctrica y engulle a quienes pasan por su territorio.

11 Como lo demuestra el rotundo éxito internacional de taquilla de la serie de películas de horror tituladas *Saw* (2004, 2005, 2006) y dirigidas por James Wan con libreto de Wan y Leigh Whannell.

en términos de Giorgio Agamben, en la bio-política.¹² El ser humano es concebido no como ciudadano sino cada vez más como cuerpo (como “*nuda vida*”), es decir como víctima, como animal protegido y sin derechos políticos. Según Agamben, el núcleo del poder político es la *nuda vida*, la vida en estado de excepción. Esa excepción se ha vuelto regla. El cuidado de quien no tiene papeles es un asunto del poder, el sujeto víctima depende de la benevolencia de quienes lo amparan, es decir, del mismo poder que podrá disponer de su vida el día en que su vocación humanitaria se trueque en cólera ‘justiciera’ o ‘higiénica’.

Es posible que la fascinación visual por el cuerpo torturado esté alimentada por una escasez de auténticas experiencias.¹³ La retórica del fin de siglo fue la del desvanecimiento del sujeto, el “fin de los grandes relatos” (Lyotard) y la llamada globalización. Es posible que en una época como la presente, despojada hasta de la noción de un proyecto colectivo y de cualquier significado otorgado al porvenir, la morfología de cuerpos mutilados que exhibe la ficción literaria y cinematográfica actual tenga algo que ver, usando nuevamente un concepto de Agamben, con la expresión de un ser como “destinador puro”, es decir, una humanidad que se ha quedado sin tareas históricas, sin destinación, que ha agotado todas las posibilidades de significación y se despliega en figuras exhaustas (1999: 131). En este sentido, podría decirse que una parte de la representación de la violencia en el fin de siglo fue uno de los rostros del agotamiento del sentido.

4. LA CIUDAD Y LA CRISIS DE LA CORRESPONDENCIA HUMANISTA

Una de las analogías que el fin de siglo acuña es el de la ciudad como un texto. Desde que Ángel Rama en los años 80 del pasado siglo inauguró una forma específica de leer el paisaje urbano latinoamericano, se habla del “declive de la ciudad letrada” (Franco, 2002), un declive que guarda íntima relación con el aura perdida de las ideologías y la gradual pérdida de influencia de la letra en la construcción de significados colectivos. En varios idiomas europeos “letras” es la palabra usada para hablar de cartas y cartas son las que nuclearon a los

12 Es la implicación de la idea que desarrolla Giorgio Agamben en *Homo Sacer*: “Today a law that seeks to transform itself wholly into life is more and more confronted with a life that has been deadened and mortified into juridical rule. [...] [W]e no longer know anything of the classical distinction between [...] private life and political existence, between man as a simple living being at home in the house and man’s political categories. There is no return from the camps to classical politics. In the camps, city and house became indistinguishable, and the possibility of differentiating between our biological body and our political body – between what is incommunicable and mute and what is ... sayable – was taken from us forever” (Agamben, 1998: 187-188).

13 La crisis de la experiencia en la modernidad ha sido tematizada por Walter Benjamin principalmente en “El narrador” de 1936 (1999c: 111-134) y recientemente retomada por Giorgio Agamben en *Infancia e historia*, 2004.

primeros humanistas. También fue la correspondencia ultramarina la que estuvo en la base de la fundación de las ciudades americanas. Instrucciones reales que detallaban los planos de los futuros asentamientos y disponían los lugares de administración, de culto, de *policía* y vivienda. En la dinámica de la *intelligentsia* americana los textos fundadores (los de la fe, los del derecho y los de la filosofía), los textos dadores de sentido, las “idealidades”¹⁴, siempre fueron de algún modo cartas de un extranjero prestigioso a las que el círculo letrado local otorga un valor universal. La ciudad es también la polis, el lugar de la política, y es desde la polis que se desarrolla el proceso de generación de la *humanitas*. El fortalecimiento de un estado es una cuestión de gestión, de *policía*. Michel Foucault ha mostrado como “la razón de estado” está inextricablemente relacionada con formas de racionalización de las conductas que se procuran internalizar en los individuos a través de tecnologías de influencia heredadas de la práctica pastoral cristiana (y su tecnología de la confesión y el auto-examen).

Gradualmente, se va produciendo en el arte de gobernar del siglo XVII y XVIII una diferenciación entre dos elementos que previamente estaban confundidos: la política y la policía.

“Von Justi establece una distinción que llama, igual que hacen sus contemporáneos, *Polizei* y la *Politik*. *Die Politik* es fundamentalmente una tarea negativa. Consiste para el Estado en luchar contra los enemigos tanto del interior como del exterior. La *Polizei*, por el contrario, es una tarea positiva: consiste en favorecer a la vez la vida de los ciudadanos y la potencia del Estado. [...] La *Polizeiwissenschaft* es a la vez un arte de gobernar y un método para analizar la población que vive en un territorio” (Foucault, 1996: 136-137).

La policía del estado moderno va abarcando la totalidad de “la vida” de los individuos. Las relaciones de poder, basadas en técnicas de influencia sobre las conductas, conducen a la constitución de formas de subjetividad y en el caso de la ciudad, producen el ciudadano. “Lo que la policía vigila es el hombre en cuanto activo, vivo y productivo. El hombre es el verdadero objeto de la policía” (1996:130).

Giorgio Agamben (2004b), radicalizando estas nociones de Foucault y en aparente diálogo con el texto de Sloterdijk extiende la idea de creación de un sujeto político o de un sujeto moral a la propia creación de *humanitas*. Esta tiene que rastrearse aún antes: en un corte, una cesura que divide al animal del hombre, como decisión ontológica, y que al principio se practica en el propio interior del ser humano. Es ésta una operación fundamental: es el proceso que constituye, destila, al ser humano a partir del ser vivo. Es decir se trata de una “antropogénia” (2004b: 79).

14 Es el término (acuñado por Max Weber) que usa Étienne Balibar para no usar “ideología” con las conocidas connotaciones de falsa conciencia que tiene desde Marx. (“Violence: idéalité et cruauté”, 1996).

La “máquina antropológica” trabaja sobre los límites entre lo humano y lo inhumano, entre lo humano y lo animal y entre historia y naturaleza. Esta operación ontológica se efectúa aislando lo animal en el hombre, suspendiendo su animalidad, generando un espacio vacío donde se captura la vida y se la abandona en un estado de excepción. El sujeto humano se constituye en ese abandono, en ese gesto de distanciamiento respecto de su entorno vital y su propia animalidad. La máquina antropológica que articula naturaleza e historia y define lo humano, produce también lo inhumano. Cada época ha tenido sus no-hombres, por inclusión o exclusión. El “hombre mono” cuando se humaniza lo animal y el bárbaro cuando se pretende que ese ser es un “animal con forma humana” (2004b: 37).

Para Peter Sloterdijk (1999) la crisis del humanismo es una crisis mediática que a la vez es una crisis de los medios de reproducción de una subjetividad: la cultura del libro (el llamado *Bildung*), la formación o el cultivo de la personalidad a través de las grandes obras de una lengua, ya no puede “apaciguar al animal humano” y la tarea de la filosofía del futuro es asumir el debate sobre una futura “reproducción” de lo humano que ya no radicará en la influencia domesticadora de los textos sino en la biotecnología (las decisiones que se tomarán en la futura eugenésica por ejemplo). Para Giorgio Agamben, por el contrario, no se trata de debatir el futuro de lo que llama “la máquina antropológica” sino de develar su funcionamiento y detenerla (2004b:38).

El escenario de esta máquina antropológica, el lugar de sus efectos concretos es la ciudad, donde cristaliza en signos “el locus de producción y reproducción del orden social” (Guerra, 2003: 288). Es en la ciudad donde las cartas se vuelven “cartografía” y se materializa un imaginario hegemónico. Allí se conforma una topología simbólica donde el hombre (más que la mujer) y el hombre culto (más que el inculto) podrá leer los signos de una comunidad imaginada. La ciudad contribuye en la distribución de sus espacios, símbolos, emblemas e interdicciones a la constitución misma de la corporalidad: “La ciudad es así una condición y un medio más a través del cual se produce la corporalidad a nivel social, sexual y discursivo” (Gras, 1995:104).

5. CIUDAD Y VIOLENCIA VISIBLE

Desde el siglo XIX la ficción latinoamericana participa en la visualización de los límites entre lo culto y lo bestial. En *El matadero* de Echeverría y el *Martín Rivas* de Blest Gana, aparecen las zonas de la periferia como “signo contra-textual del espacio burgués” (Guerra: 292). Por

un lado es una ficción que muestra el lugar y los modos de lo abyecto en la ciudad. Se muestra una barbarie ya no rural sino urbana que en Echeverría todavía es “la chusma salvaje” y en Blest Gana “el medio pelo”. La periferia es un espacio de la ciudad percibido como antagónico al proyecto letrado liberal. Particularmente en *El matadero*, donde todo el texto gira a mi juicio en torno a una revelación no sólo política sino ontológica: una mirada que va descubriendo progresivamente la naturaleza bestial de seres con apariencia humana. Esta novela indecorosa, sin embargo, introduce en el discurso escrito lo que la cultura letrada escamotea de lo humano: el cuerpo, la carne, el corte, la sangre, la oralidad popular contaminada por la violencia, las marcas en el cuerpo que deja el suplicio.

En las primeras década del siglo XX, la inquietante y sostenida contradicción entre una demografía urbana multitudinaria y la figura del intelectual criollo consagran tres modelos textuales defensivos: la novela de la tierra, la poesía modernista y el ensayo arielista.

En la novela se da una idealización telúrica de la nación, que encarnan novelas como *Don Segundo Sombra* (1926) del argentino Ricardo Güiraldes (Guerra: 2003: 292). La gran interferencia de este modelo será la obra de Roberto Arlt, que con *El juguete rabioso* también de 1926, inaugura otra manera de leer la ciudad y la nación construyendo una ficción (profética) del suburbio.

El segundo es la poesía modernista. Implicó una compleja relación con la ciudad caracterizada por la ambigüedad: el enaltecimiento de la distancia, la búsqueda y protección del reino interior donde florecen los valores estéticos contrarios al utilitarismo burgués pero también la pasión por la actualidad, por la modernidad urbana internacional. El modernismo trastorna a la ciudad, la escandaliza y al mismo tiempo la necesita. Consagra un elitismo esteticista como actitud que se defiende tanto del materialismo burgués como de la sociedad de masas. Cultivó una estética de los espacios cerrados, protegidos, selectos, donde el sujeto sensible se deleita en la decoración y la colección de extravagancias. De la ficción modernista brota un sujeto contradictorio que participa en la “cosmópolis” no para redimirla sino para exhibir su propia autonomía. El modernismo tuvo su gran precursor colombiano en la figura de José Asunción Silva cuya poesía nostálgica y atrevida fue uno de los primeros espacios en los que se tocaron textualmente el nihilismo ‘decadente’ y el erotismo. El modernismo difundió la nueva sensibilidad del cambio de siglo pero para incorporarse al discurso dominante de la modernidad hispanoamericana tuvo que perder su costado ‘decadente’. Lo que resultó no incorporable del modernismo fue el cultivo de los ‘paraísos artificiales’ de la droga y la ambigüedad de su erotismo que cuestionaba los modelos clásicos de heterosexualidad.

Como lo ha señalado Oscar Montero, las vacilaciones de Rubén Darío en *Los raros* donde los puntos suspensivos que marca el autor cada vez que se acerca a los hábitos sexuales de Verlaine o a la influencia “luciferina” de Rimbaud sobre el poeta francés delatan una lucha interior muy significativa. Darío vacila entre una defensa de Verlaine como artista y la compasión por lo que llama sus “tristes miserias” (apelando a categorías sobre el “vicio” propias de la tipología criminal de Lombroso para caracterizar la personalidad de Verlaine). Esta fractura de la estética modernista puede detectarse también en el poema “Coloquio de los Centauros” de *Prosas profanas* donde según Montero en la transformación mitológica de Cenis en Ceneo, Darío

“se aparta radical y definitivamente [de] la ruta del maestro Verlaine. La búsqueda ontológica, órfica más bien, del poeta de *Femmes* lo acercó al cuerpo, a sus deseos, sus dolores, y hasta a sus emisiones más soeces. En Verlaine el cuerpo deseante es a la vez el punto muerto y el centro generador de la significación. Darío se acercó al umbral de la caída visionaria de Verlaine, pero se percató del peligro e inició la retirada, brillante como ninguna pero también marcada por un patetismo peculiar. Su fuga desterró para siempre del modernismo hispanoamericano las peligrosidades eróticas.” (Montero, 1996: 823)

El tercer modelo de conducta letrada encuentra su más perfecta y exitosa condensación en un breve libro, a la vez programa y breviario del intelectual latinoamericano de la primera mitad del siglo XX: el *Ariel* de José Enrique Rodó. Su influencia no se limitó al difuso movimiento que dio en llamarse el arielismo de principios de siglo. El *Ariel* representó un modelo o principio organizador persistente que rigió la mirada del intelectual hacia su inmediato entorno urbano. En este ensayo que abre el siglo, anida la metáfora nuclear del intercambio epistolar como principio mediático de la ciudad letrada y sus formas de relación con el legado cultural, las operaciones de exclusión e inclusión que caracterizan al humanismo y un modelo de sujeto intelectual constituido como una mirada escrutadora sobre la multitud.

Este modelo, (podría incluso decirse “esta mirada”), ha pervivido explícita e implícitamente en ensayos posteriores de interpretación cultural como los de Martínez Estrada, Samuel Ramos y Octavio Paz.¹⁵

Ariel construye su mensaje sobre tres ejes paradigmáticos del ensayo hispanoamericano: el futuro de la juventud latinoamericana, la defensa de una educación integral e integradora frente a la disgregación de los especialismos y la clarificación identitaria frente a los Estados Unidos.

15 Así lo ha visto en un interesante contribución Juan G. Gelpí para quien la disposición de los protagonistas de ficción relista de *Ariel* constituye algo así como una “escena fundadora” del ensayo de defensa de la alta cultura”. En “Cultura urbana y género expositivo” incluido en Boris Muñoz y Silvia Spitta (2003:144).

Rodó no contrapone campo y ciudad como Sarmiento, sino ciudad y ciudad. Una es la ciudad del ideal donde habita el hombre universal en perpetua formación y en contacto profundo con una tradición cultural vista como el empeño permanente de superación espiritual de la humanidad. Este empeño giraba en torno a la instauración de una *Aristocratie intellectuelle* que supliera el vacío de sentido dejado por la crisis de la fe y el “desierto espiritual” del positivismo. La otra es la ciudad de las muchedumbres hipnotizadas por el mercantilismo. Es la ciudad a un tiempo vulgar y cosmopolita del novecientos. Una ciudad en crecimiento por el “aluvión inmigratorio”, violentamente modernizada, mercantilista y seducida por los fuegos de artificio del progreso mecánico. Calibán es el nombre que Rodó da a esta sociedad de masas donde el individuo se especializa, se fragmenta y se pierde. Si la primera representa la “ciudad perfecta”, la segunda, podría decirse, sería una ciudad maldita.

La poesía llamada “decadente” y el ensayo programático -dos géneros de escritura que correspondían mayormente a dos actitudes intelectuales- estuvieron en la base del arielismo. Rodó aunó los conceptos estéticos de la poesía modernista con el compromiso moral que caracterizó al ensayo hispanoamericano. A la muchedumbre caótica y materialista de la ciudad calibanesca se le opone la belleza de la obra y la coherencia psicológica de la personalidad singular.

En un mundo progresivamente secularizado, los escritores abordaron la tarea que antes tenían los clérigos: la de la defensa y propagación de los valores del espíritu, el dar sentido a la existencia en el marco de una ‘religión laica’.¹⁶

A pesar de su declarada fe en el futuro, los ideólogos del novecientos pretendían esencialmente la conservación del *status quo* y su acción defensiva tiene por objeto la construcción de un sistema cultural de “inmunización” en el sentido que Roberto Esposito ha dado a este concepto médico en relación a las políticas comunitarias (Esposito: 2005). Se trabaja en una cultura de protección, aislamiento y asimilación frente a la contaminación que provenía de la poderosa influencia del discurso cultural norteamericano y de las olas de emigrantes europeos que llegaban a las ciudades portuarias del Río de la Plata.

El proyecto literario de Rodó es tanto de integración como de sometimiento y se establece en varios niveles. El primero es el de la lengua: es necesario dotar a las palabras que circulan en

16 “[...] los escritores se vieron compelidos a ejercer [una función] ideologizante, la cual se proyectó sobre las nuevas generaciones dentro de la tendencia juvenilista del movimiento intelectual de la época. En tanto ideólogos les cabía la conducción espiritual de la sociedad, mediante una superpolítica educativa que se diseñó contra la política cotidiana, cuyas miserias se obviarían mediante vastos principios normativos” (Rama, 1998: 86)

el vulgo de una dirección genial, esto es lo que Rodó llamó ‘la gesta de la forma’. El segundo es el de la dirección espiritual de la muchedumbre. Belén Castro se ha fijado en el particular vínculo que se veía entre el trato con la palabra, de dominio público y su empleo y domesticación por el intelectual:

“Escribir para Rodó, también es pelear con palabras salvajes, indómitas, ‘pequeños monstruos’, que el escritor somete al orden del discurso tras una flaubertiana “lucha por el estilo”. Esta lucha por dominar y ordenar el rebaño inerte o indómito, ¿no es la misma lucha que el dirigente intelectual debe desempeñar en su sociedad, tal como se lee en *Ariel*?” (Castro: 64)

Se podría añadir que este objetivo, esta mirada sobre la multitud, esta actitud de ingeniería humana anuncia, en versión incruenta e inocente, un fenómeno que distinguirá el siglo que *Ariel* inicia: la voluntad de “manipulación insensible del material humano” (Badiou: 7).

Mucho más interesante aún para nuestro trabajo es la distribución de los espacios que puede apreciarse en *Ariel*. En ella se puede leer todo un sistema de inclusiones y exclusiones que conforman la idea que la ciudad letrada tiene de sí misma.

“Además de exhibir gran parte de las características de cierta literatura decimonónica y de los interiores modernistas, el interior de *Ariel* remite a la lógica excluyente y defensiva a partir de la cual se arma el texto. La comunidad u homosociedad que se instaura en el interior es masculina e intelectual, y se fortalece mediante las continuas alusiones o citas a escritores, filósofos o intelectuales europeos de la época. La postura defensiva de este texto se prefigura en las “amenazas” a las cuales Próspero alude en su discurso: la modernidad, las masas urbanas, la inmigración, la democracia vista como un tumulto vulgar. Esta característica “amenazante” se confirma cuando el maestro y sus alumnos salen de la sala de estudio y se adentran en el espacio de la ciudad. Cesa allí el “éxtasis” que había imperado en el espacio interior.” (Gelpí: 144)

Añadamos que el grupo conmovido por el discurso de Próspero se confronta desagradablemente con la muchedumbre para después expresar la esperanza de una redención de la misma mediante la labor educativa. El arielismo fue el último intento de hacer legible la ciudad moderna incorporando al “otro absoluto”, que *Ariel* localiza en la muchedumbre urbana, mediante la educación y la prédica, a una supuesta tradición universal, “a una normatividad que abarque a todos los hombres” (Rama: 78).¹⁷

Leyendo el *Ariel* desde sus espacios, desde su fraternidad masculina y fortificada, en diálogo erudito con iguales, en diálogo epistolar y humanista con el pasado; leyéndolo desde sus

17 “En tanto ideólogos, les cabía la conducción espiritual de la sociedad mediante una superpolítica educativa que se diseñó contra la política cotidiana, ‘cuyas miserias’ se obviarían mediante vastos principios normativos. Así se definió en *Idola Fori* el capital libro del colombiano Carlos Arturo Torres cuya segunda edición (1910) prologó José E. Rodó expresando su coincidencia con esta orientación. Entrando el siglo XX, el modelo triunfa con los filósofos–educadores–politicólogos que, entre otros, representan el peruano Francisco García Calderón (1883- 1953), los mexicanos José Vasconcelos (1881- 1959) y Antonio Caso (1883-1946), el argentino Alejandro Korn (1860-1936) [y] el uruguayo Carlos Vaz Ferreira (1872-1958).” (Rama: 86).

implícitas exclusiones defensivas, la idea que se nos impone sobre la redención educativa de la multitud, es diferente. La política educativa del arielismo la podemos entender hoy como un caso específico de esa “violencia simbólica” -esa forma de “violencia suave y a menudo invisible”- de la que habla Bourdieu (2000: 51), es decir, no únicamente como un ideal de emancipación más o menos utópico, sino como una mirada paranoica sobre la multitud y el gesto generoso del “sembrador” con el que termina *Ariel*, como una agresiva voluntad de someter.

Frente a una nítida tradición que en América Latina describe las inquietudes o la decadencia de la clase dominante en el tono de la autobiografía y cuyos ejemplos más nítidos se encuentran en el colombiano Jorge Isaacs y en el argentino Mujica Láinez, hay también una serie de textos que construyeron su ficción de la ciudad con los materiales que ofrecía la calle y sus violencias cotidianas. Una literatura que se distingue de la primera tanto en la elección de los temas como en las maneras de contar y en la opción por un habla.

En el área del Río de la Plata la larga postergación de la publicación de “El matadero” de Esteban Echeverría, casi una primera “novela” argentina y al mismo tiempo el comienzo de “una historia de la violencia argentina a través de la ficción”¹⁸ ilustra las relaciones conflictivas entre la cultura letrada y la visibilidad de la violencia.

El *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento articula la violencia según su famosa dicotomía: las referencias autobiográficas de un hombre culto, con vocación pacífica, enfrentado a la ferocidad del tirano con vocación rural (Rosas), y la identificación del espacio local con la figura de un caudillo elemental (Facundo). En algunos detalles del texto puede apreciarse que Sarmiento aprovecha el imaginario occidental que su siglo está construyendo sobre Asia. Usa categorías que el romanticismo europeo había consagrado, como la del nómada y sobre todo “el desierto”, (denominación extraña para una verde llanura poblada por gauchos e indígenas) para crear la variante indómita o anárquica del paisano rural (el gaucho “malo”) y su paisaje, capturados en imágenes fulgurantes propias de lo que Edgard W. Said (1995) llamó el *orientalismo*.

Aunque las formas que asume la ficción violenta son distintas en cada coyuntura, siempre ha existido literatura “indecorosa” que oblicua o directamente cuenta la historia de esta realidad a

18 “Una historia de la violencia argentina a través de la ficción. ¿Qué historia es ésta? La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores. Esa historia debe leerse a contraluz de la historia “verdadera” y como su pesadilla”. (Piglia, *Revista Fierro*, 1984: 8)

la vez concreta y ocultada, fantasmal y ubicua. Ricardo Piglia ha señalado en “La Argentina en pedazos” que la ficción argentina comienza con el intento por representar al otro, al enemigo, al bárbaro.

“Hay una diferencia clave, diría, entre “El matadero” y el comienzo del *Facundo*. En Sarmiento se trata de un relato verdadero, de un texto que toma la forma de una autobiografía; en el caso de “El matadero” se trata de una pura ficción. Y justamente porque era una ficción pudo hacer entrar el mundo de los “bárbaros” y darles un lugar y hacerlos hablar. La ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción. Para narrar a su grupo y a su clase desde adentro, para narrar el mundo de la civilización, el gran género narrativo del siglo XIX en la literatura argentina (el género narrativo por excelencia, habría que decir: que nace, por lo demás, con Sarmiento) es la autobiografía. La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción. Todo lo que hay de imaginación literaria en el *Facundo* viene de ese intento de hacer entrar el mundo de Facundo Quiroga y de los bárbaros.” (Piglia, 1984: 9)

El otro, pero también la violencia que una cultura dominante escamotea y disfraza y nunca se atribuye a sí misma, alcanza visibilidad precisamente en los ‘desórdenes’ de cierta ficción más que en el documento, el ensayo o la autobiografía.

Josefina Ludmer relaciona los casos de máxima visibilidad de la violencia con los saltos modernizadores de la sociedad argentina. La violencia implícita que supusieron los trayectos de modernización a finales del siglo XIX con su estela de migraciones a la ciudad, revoluciones del transporte, despojos, exclusiones, destrucción de antiguas formas de vida, el fortalecimiento de un Estado nacional que legisla, uniformiza y castiga tiene, por ejemplo, su contracara en la máxima visibilidad de la violencia que exponen el folletín, el circo popular, y en el incipiente siglo XX, en el comic, el nuevo periodismo y la crónica policial que tratan el crimen como entretenimiento (1999: 231-235).

A principios del siglo XX fue la narrativa de Horacio Quiroga la que, en clave americana, dio forma a uno de los más notables terrores de la época: las leyes de la herencia.¹⁹ La inseguridad genética, como patología heredada, es el rostro que asume la naturaleza en la ciudad. La violencia en Quiroga asume con frecuencia la forma de la desviación, en tanto patología y en tanto intervención humana en la naturaleza. Josefina Ludmer ha llamado la atención sobre un breve relato de Quiroga “El hombre artificial” (1910) en el que tres “científicos revolucionarios” extranjeros pretenden insuflar vida a un autómatas (Biógeno) sacrificando (inyectándole dolor) a un hombre pobre encontrado al azar (Ludmer, 1999: 151 y ss.). Esta historia sería quizás el primer capítulo de una historia de la tortura en la Argentina del siglo XX. La violencia está ligada a un intento de transmutación que anuda ideales

¹⁹ El caso paradigmático es por supuesto “La gallina degollada” en *Cuantos de Amor, horror y locura*, (Quiroga, 2004)

científicos (con su correspondiente encarnación en la víctima del experimento) y jerarquías sociales.

En los años treinta del pasado siglo fue Roberto Arlt quien articuló una ficción de lo monstruoso en la ciudad. Las novelas de Arlt están atravesadas por una sensibilidad urbana que debe mucho al anarquismo de la época y al periodismo policial. Estas coordenadas transforman la imagen tradicional de la ciudad (como lugar de la civilización y no violenta) y nombran, desde el lenguaje de la prensa amarilla, las violencias múltiples de la modernización liberal.

En los casos de Echeverría, Quiroga y Arlt, se trata de una literatura en conflicto con el régimen cultural dominante. La violencia visualizada en el cuerpo y sus marcas pudo desplegarse más libremente en los géneros más “silvestres”, crecidos sin vigilancia y desarrollados al margen de la ciudad letrada: en la narrativa oral, en el folletín del anterior fin de siglo, en el circo criollo y en el melodrama. Figura central en este despliegue de violencia en la ficción es el personaje de Juan Moreira, creación de Eduardo Gutiérrez adaptada como pantomima en el circo de los Podestá, y que tendrá una insólita continuidad en la “para literatura” rioplatense del siglo veinte. La violencia en la ficción del siglo diecinueve y principios del siglo veinte evolucionó relacionada con los avatares del “monstruo”, entendido este como la representación de aquello que se experimenta como alteridad absoluta, a la vez ajena y cercana (casi íntima) e ilegible. Desde la chusma de *El matadero*, de Esteban Echeverría, hasta los monstruos urbanos y ambiguos de Roberto Arlt, es en la multitud donde se oculta lo monstruoso.

En la literatura culta latinoamericana de mediados del siglo veinte, en cambio, la violencia apareció frecuentemente como una resolución de los personajes y a menudo como un suicidio. Directamente como cuando un sujeto que no se atreve a matar a su padre se arroja al vacío en la novela *Gracias por el fuego* de Mario Benedetti o indirectamente cuando el personaje se hace matar por el otro opuesto como en “El sur” de Jorge Luis Borges o por un doble como en “La muerte y la brújula”. En cualquier caso la muerte violenta en estos relatos engendra sentido al exteriorizar un ser ético o al reunir lo separado y posibilitar el encuentro con un destino. En un trabajo de 1968 sobre la violencia en Borges de Ariel Dorfman se lee lo siguiente:

“If the character desires that moment it is because in it he finds his own tearing apart, his other, the one who must kill him or make him die, the double who is both feared and loved, that being who is found deep inside

each one of us, ready to destroy or be destroyed, Asterion and Theseus, Borges and the other.” (Dorffman, 1991:34)

El momento del enfrentamiento final, el momento de la muerte buscada, elegida, tiene la virtud de una nueva claridad:

“Exiled in a labyrinth whose only escape hatch is death, men like Albert or Yu Tsun must let themselves be trapped so that in the process of becoming cadavers, the universe suddenly takes on meaning so the arbitrary forms (only apparently arbitrary) may reveal behind, or beneath, or beyond themselves, the unity of total meaning” (72).

Los actos de violencia pueden también restaurar la coherencia de una personalidad escindida. Es el caso de personajes borgeanos como el torturador alemán Otto Dietrich zur Linde y el judío David Jerusalem o las dos herencias o dos sangres que conviven en Dahlman. Son personajes que alcanzan una íntima y definitiva unidad al matar o al morir. La muerte o el duelo funden las múltiples máscaras del ser en un único rostro. En la literatura latinoamericana del siglo veinte la violencia es una forma, la única, de enfrentar el caos o de resolverlo momentáneamente.

“It never occurs to Borges’ characters, any more than it would to those of Onetti, Droguett, Rulfo, etc., to reject aggression or to intellectualize it: They live it; they may choose the form of their violence, but not the fact of violence itself. It is in that way that they differ from characters in current Western European narrative: for Borges, as for the rest of our writers, the inborn violence offers an escape (momentary, to be sure) from the labyrinth and that instant defines and forms de man. By killing or by dying, the Latin American man, sometimes the executioner, but generally the victim, fulfils the underlying decrees of a given world, dying in the darkness, using his violence as an instrument of expression, to untangle himself from the chaos.” (37)

La línea de una “ficción de la crueldad” inaugurada por el franco-uruguayo Isidore Ducasse o Conde de Lautréamont en el siglo diecinueve, y continuada filosófica y ficcionalmente por Georges Bataille en el siglo veinte ha tenido en la literatura rioplatense a Julio Cortázar como su exponente más notorio en los años sesenta, principalmente en *Rayuela* (1963) y *62. Modelo para armar* (1968). Cortázar explora los mecanismos de la crueldad y de la tortura como formas de lucidez, como vías de acceso a otro lado del sentido común.²⁰

Es en la novela colombiana, este laberinto de violencia es, con frecuencia, el único *hábitat* donde el personaje literario puede llegar a expresarse o momentáneamente sustraerse al caos

20 Al filo del cambio de siglo aparecen obras que parecen radicalizar esta tendencia y que parecen emparentar a Lautréamont con Bret Easton Ellis, como en el caso del uruguayo Daniel Mella y su novela *Derretimiento*. Un asesino sin razones ni pasiones (salvo una pulsión irresistible de muerte y una extraña curiosidad escatológica) relata lacónicamente pero con lujo de detalles la serie indiscriminada de atrocidades que comete mientras deambula sin objeto por un balneario veraniego en un entorno que parece vacío de significados. La fascinación de Maldoror por el suplicio se combina en *Derretimiento* con el sadismo rutinario de Patrick Bateman y la atmósfera irreal de *American Psycho*. Véase: Mella, 1999.

asumiendo una postura activa que lo transforma de víctima en victimario sin que parezca haber alternativas. Significativamente gran parte de la producción novelística colombiana inmediatamente anterior a los años noventa del siglo pasado, puede dividirse en dos grandes periodos, uno de literatura *en* la violencia y otro en literatura *de* la violencia (Troncoso, 1989: 31-40). La primera abunda en el testimonio de las masacres durante la cruenta, discontinua y a veces secreta guerra civil entre liberales y conservadores que comenzó con el asesinato de mítico jefe liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1947. El período de literatura partidista y testimonial, especialmente de denuncia liberal de las matanzas conservadoras comienza en 1951 (con la aparición de *El nueve de abril* de Pedro Gómez Correa) y va hasta 1960. A partir de allí se inicia una literatura que intenta elaborar las secuelas del conflicto desde una perspectiva más abarcadora y distanciada, es decir, se sale de lo que llegó a calificarse como un “recuento de los muertos” a indagar en el problema del sentido, de dar un significado a la historia anterior del país y al período de guerra, intentar, en resumen, ofrecer desde la ficción un origen del presente. Este fue el marco de novela *La mala hora*, de Gabriel García Márquez, premiada en 1961²¹ y que junto a *El día señalado* (premio Nadal de 1964) de Gonzalo Arango inician el segundo período de literatura sobre la violencia. La violencia siguió siendo el trasfondo y el horizonte de buena parte de los escritores colombianos. Como el propio Gonzalo Arango declaró en 1959:

“Este tema [el de la violencia] en su azaroso dramatismo, no puede ser indiferente a ningún intelectual colombiano. La violencia gravita sobre nuestra sensibilidad en forma perturbadora y agresiva. Está demasiado presente para ignorarla; es demasiado cruel para no sentirla; no podemos olvidarla, vivimos bajo su atmósfera de alucinación y terror. Ningún escritor que tenga sus dos pies hundidos en el barro de este país puede eludirla sin traicionar su realidad más profunda pues directa o indirectamente, ha sufrido sus consecuencias” (Troncoso, 1989: 39)

21 En El concurso nacional de novela –Premio Esso.

Parte III

Contexto del análisis

1. INTRODUCCIÓN

A mi modo de ver cuatro elementos interrelacionados enmarcan la representación de la violencia en las novelas de que me ocupo y contribuyen al despliegue en la ficción llamada culta de una máxima visibilidad de la violencia:

1. Una crisis de relatos, entendida este como la incapacidad de integrar una experiencia colectiva de violencia en un relato o relatos compartidos. Se trata de la violencia ligada a las dictaduras de los años 70 y 80 en el Cono sur y a la violencia generalizada en los años 80 del pasado siglo ligada al narcotráfico en Colombia.
2. Una crisis de la ciudad como lugar de la memoria y de los proyectos de la comunidad. Crisis del espacio urbano como lugar desde donde se construye el sentido y se reconoce la comunidad. Las dictaduras fueron también, según Jean Franco, el fin del “proyecto secular y republicano nacido en la ilustración y monumentalizado en las ciudades latinoamericanas.” (Franco, 2002: 11).
3. Una crisis en la relación entre el intelectual y la ciudad, que implica una crisis entre el intelectual y la utopía y entre el intelectual y “la multitud”.
4. Una decidida opción por lo que llamaremos el “monstruo textual”. La elección de géneros codificados como vehículo para una exposición concreta de la violencia.

La ficción que analizamos ha recibido inevitablemente el impacto de estos elementos presentes en la experiencia de fin de siglo.

2. UNA CRISIS DE RELATOS

La experiencia colectiva de una violencia generalizada cuyos excesos rebasaron tanto a las ficciones del poder como a las ficciones contestatarias engendró a la vez una necesidad y una imposibilidad de expresarla. Hay una desproporción entre la ausencia de grandes relatos que presten un sentido a la historia contemporánea y la contundencia de una violencia que forma parte de esa historia y de la experiencia directa de muchos. El fin de siglo latinoamericano reedita con virulencia la tensión tradicional de las ideologías, la tensión entre una supuesta racionalidad de la historia y la terca presencia del dolor:

“El “tú debes” de la conciencia histórica tiene este contenido: el mal del mundo, el dolor y lo negativo en sus más duras expresiones [...] no es redimido porque se transforme en bien, sino porque como mal, permaneciendo como mal, es racional” (Vittiello: 27)

La violencia no puede integrarse en un conjunto significativo pero las marcas o huellas que dejó en los cuerpos de las víctimas y en la memoria de la ciudad y de las personas, cambiaron el modo de percibir el pasado, la ciudad y la nación y por largo tiempo no pudo asimilarse sino como experiencia traumática.

“Una experiencia que como la vivida por la Argentina en la última década, hace del terror una de las dimensiones básicas de la vida colectiva, redefine necesariamente el horizonte en el que se desenvuelve la experiencia de cada argentino: su relación con su país, su ciudad, la calle en que vive no puede ser la misma después de que por años ha visto en ella los lugares en que asecha la muerte.” (Halperín Donghi, 1987 en Corbatta, 1999: 27-28.)

Aunque las novelas argentinas que estudio no pertenecen propiamente al grupo de “narrativas de la guerra sucia” si por ello entendemos textos escritos durante la dictadura o bien textos que explícitamente traten ese período en la ficción, es indudable que heredan preocupaciones derivadas de esa coyuntura histórica. Lo que heredan es una experiencia de desamparo frente al poder. Lo que heredan también es la violencia como aparición.

La violencia en la ficción tiene muchos antecedentes en la literatura latinoamericana. Ariel Dorfman en un trabajo pionero sobre el tema ha postulado que la violencia es “un destino” y el eje de nuestra narrativa: “Para parafrasear a Sartre estamos condenados a la violencia” señala el autor chileno (1970:16).

Lo que caracteriza a la violencia de nuestro corpus, sin embargo, es que no pudo ser procesada acudiendo a alguna forma de racionalidad histórica, ni siquiera la racionalidad de las pasiones. La relación entre la experiencia colectiva de violencia vivida en la segunda

mitad del siglo XX en Argentina y Colombia y la literatura, puede explicarse mejor acudiendo al conocido concepto de experiencia acuñado por Walter Benjamin.

En su ensayo “El narrador”, Benjamin anota que en los días y meses sucesivos al fin de la primera guerra mundial, quienes volvían del frente no podían relatar sus vivencias en las “batallas del material”. Lo que habían vivido era mayor y sustancialmente distinto a lo susceptible de ser narrado.

“¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca. Y eso no era sorprendente, pues jamás las experiencias resultantes de la refutación de mentiras fundamentales, significaron un castigo tan severo como el infligido a la estratégica por la guerra de trincheras, a la económica por la inflación, a la corporal por la batalla material, a la ética por los detentadores del poder. Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano.” (1999c: 112)

Hay una diferencia entre lo aparente y lo que aparece. Lo que aparece es lo disímil. La condición de que algo aparezca es su previo disimulo (Didi-Huberman: sitio Web, sin pág.). Cuando los actos masivos de agresión y muerte se combinan con una incapacidad para integrarlos a la experiencia mediante el lenguaje de la razón, la violencia aparece en su obscena desnudez. El *mal* deja de ser racional. El máximo impacto de la violencia como fenómeno disruptivo se da cuando el lenguaje de la razón no puede conjurar su radical heterogeneidad.

No se trata en estas novelas de ese acto de violencia único que cierra el relato de una vida. No es el acto violento que despierta las necesidades de la indagación y por lo tanto de la narración o el acto que clausura y explica una existencia. Son ejecuciones impersonales cometidas según un patrón uniforme. Sus leyes son las de una producción serial de la muerte.

Lo que la violencia política de los setenta en Argentina y la violencia social y criminal de Colombia en los 80 dejaron como legado es esta experiencia de la muerte como crimen despersonalizado. La violencia ha dejado de tener poderes de significación y conjuro porque se ha masificado.

3. LA NUEVA CIUDAD GLOBALIZADA

Pocos temas dominaron el debate cultural de los 90 tan insistentemente como el de la violencia. Unos cuantos ejemplos de estudios hechos a ambos márgenes del Atlántico parecen indicar que la ciudad posmoderna y post humanista de la actualidad rescribe su historia desde

el miedo.²² Los medios de comunicación dedican una atención obsesiva a los sucesos cruentos de la vida urbana pero se muestran incapaces de ofrecer una contextualización inteligible. La visible retirada del Estado de los espacios públicos y las drásticas transformaciones de los centros urbanos, han tenido como corolario la desintegración de antiguos vínculos comunitarios que permitían una experiencia colectiva en un espacio común y reconocible. En la ciudad posmoderna parecen combinarse “la personalidad destructora” y “el hombre estuche” de los que hablara Walter Benjamin en “The destructive character” (1999: 541), destruyendo uno el espacio arquitectónico de la comunidad y encerrándose el otro en los suburbios. La práctica informativa, a la vez reveladora y tergiversadora, de los medios de comunicación multiplican los efectos psicológicos de la violencia y contribuyen al diseño, la configuración o “la proyección” de un espacio urbano²³ caracterizado como una *ecología del miedo* (Boomkens, 1998:35), barrios fortificados, centros comerciales vigilados por guardias privados, la televisión como única ventana segura al exterior. A este espacio le corresponden prácticas de seguridad, prácticas de aislamiento y prácticas de eliminación.

Vuelto ‘extraño’ el espacio que se habita y vuelto el prójimo ‘una amenaza’, el sujeto urbano emblemático de las últimas décadas del siglo pasado vive encerrado en el ámbito reducido de su vivienda a merced de medios de comunicación que le ofrecen modos vicarios de experiencia y simulacros de comunicación. Como ha dicho Jesús Martín Barbero, “Cada día estamos más informados de más cosas pero cada día sabemos menos qué significan” (33).

Jean Franco hace finalizar el proyecto secular ilustrado (que encarnó durante mucho tiempo la “ciudad letrada”) en la instauración, de ese “mundo desencantado” que fueron “los estados represivos y tecnológicamente avanzados” en las décadas del 70 y 80 (Franco, 2002: 13). Hay que añadir, en el caso particular de la pasada década y particularmente en Colombia un incremento de los actores que ejercen modos de coacción armada o agresión organizada en los espacios urbanos. Algunos observadores hablan incluso de una “democratización” y hasta de una “trivialización de la violencia” (Koonings: 10-19) en América Latina que se desarrolla paralelamente a la economía informal y a la masificación del consumo.

En el origen de la ciudad como lugar de despliegue de lo público estuvo la distancia. La distancia fue el instrumento del iluminismo para ejercer la crítica de los estamentos que dominaban la sociedad burguesa temprana (Boomkens, 2006: 120). La distancia fue la

22 Mencionaré solamente tres trabajos cuyos títulos resultan elocuentes y subrayan la unanimidad: Kees Koonings and Dirk Kruijt, *Societies of fear, The legacy of civil war, violence and Terror in Latin America*, Zed Books London, New York: 1999. Susana Rotker, editora *Ciudadanías del miedo*, Nueva Sociedad, Caracas: 2000. René Boomkens, *De angstmachine, over geweld in films, literatuur en popmuziek*, De Balie, Amsterdam: 1998.

23 Me refiero al concepto que desarrolla Henri Lefebvre en *The production of space*, 1991.

condición de la autonomía y la iniciativa individual. La ciudad globalizada, que iguala y aproxima, trastornó definitivamente las antiguas relaciones entre poder social, poder cultural y espacio público. Este cambio profundo se expresa también en el declive del intelectual clásico.

4. EL INTELLECTUAL Y LA MULTITUD

El fin de siglo supuso como configuración epocal el ocaso irreversible de la figura del intelectual clásico y de la cultura letrada. Los ideales que definieron estas dos entidades según Beatriz Sarlo comenta en su artículo: “¿Arcaicos o marginales? Situación del intelectual en el fin de siglo”, han sido

“abandonados no como se refuta una idea o se la cambia, sino según la forma en la que se deja de tener una creencia. Precisamente son las creencias que movieron el siglo veinte las que hoy se abandonan” (*Punto de vista*, 47, diciembre 1993:1-5)

La vivencia de la globalización es una de pérdida de capacidad de gestión, de imposibilidad de dar forma al futuro, de procesos que se desarrollan independientemente de la voluntad del sujeto.²⁴ No es tarea de los intelectuales el dar significado a la vida en la ciudad posmoderna y globalizada. Esta obtiene sus estímulos de una cultura internacional sobre la que nadie tiene verdadero control. Tampoco se puede abandonarla. No hay un afuera de la ciudad globalizada (Boomkens, 2006: 131). Lo que se observa en las novelas finiseculares es el resultado de un cambio que ha modificado a la ciudad como lugar público, en el sentido de regulador de las diferencias y lugar de encuentro para la pública discusión en el sentido del ágora de la polis. El espacio de discusión pública se ha des-intelectualizado. No es el letrado, el ensayista, el escritor, el filósofo y ni siquiera el periodista quienes dominan el espacio público. La distancia de la mirada letrada ha perdido su lugar jerárquico y empieza a ser una subcultura más entre un sin fin de subculturas comerciales o populares, caracterizadas no por la distancia reflexiva sino por la cercanía, el espectáculo, la competición, la oralidad y la exhibición del cuerpo. La nueva ciudad globalizada se abre a la proliferación de las diferencias originando una crisis de sentido como ausencia de una mirada dominante y abarcadora.

Las tres novelas que discuto presentan a un intelectual que se interna en la ciudad de la violencia para resolver, describir o cometer un crimen. Los tres encarnan la mirada culta y

²⁴ Ésta es una de las tesis centrales de René Boomkens (2006).

masculina sobre la ciudad y más en particular sobre la multitud. Se trata de una mirada que los constituye a ellos mismos como sujetos y que tiene una larga historia.²⁵

Como indica Jean Franco refiriéndose al género de la crónica urbana: “The contemporary chronicler is on the streets, exposed to the risks and dangers of urban life, which he or she must negotiate like everybody else” (2002: 193).

5. EL MONSTRUO TEXTUAL

Las obras que constituyen este corpus han tenido una recepción notable pero dividida. Aparecieron en un momento de hondas transformaciones en el circuito editorial que supuso la desaparición de las pequeñas editoriales nacionales y el virtual monopolio de grandes firmas españolas cuya política editorial hace prevalecer el éxito de ventas por encima de cualquier otra consideración. La dudosa operación de marketing que envolvió la aparición de *Plata quemada*, por ejemplo, contribuyó a difundir la sospecha de que la brutal exhibición de la violencia en estos textos está inspirada en una transformación económica cultural de la figura del escritor que se ve tentado a intervenir en el mercado para utilizarlo a su favor y termina sometido a sus exigencias²⁶. *Plata quemada*, fue un escándalo editorial pero también crítico. El narrador de *La virgen de los sicarios* que aboga por la limpieza social y escribe o habla ininterrumpidamente desde el ‘desprecio de las masas’ ha generado una polémica que aún no concluye sobre la deriva ética del texto. *La pesquisa* de Saer no fue controvertida pero resultó novedosa en el contexto del proyecto literario saereano por incurrir en el género policial y por el acopio de imágenes cruentas que contiene su ambigua fábula. Las tres fueron novelas muy vendidas que superaron el relativamente exiguo círculo lector que tradicionalmente seguía a estos autores.

En mi opinión, a pesar de sus tramas aparentemente sencillas y aparentemente directas, las tres practican una serie de complejas operaciones de lectura y de relectura. Estas suponen un espacio textual de cruce donde se interceptan los géneros que caracterizan la cultura de masas, el legado de la tradición canónica y el despliegue problemático, agónico, de la mirada letrada. Atendiendo a la mezcla de estos materiales narrativos, son casos de “monstruosidad textual”

25 Uno de sus momentos arqueológicos es el viaje a los bajos fondos de París que realizó Eugene Sue en *los Misterios de París* en 1845.

26 Un trabajo interesante sobre el posible impacto de las transformaciones editoriales en las opciones estéticas de los autores es el artículo no publicado de Alejandra Laera, “Los premios literarios: espectacularización y recompensas”. *Universidad de Buenos Aires* (ínédito).

si por ello entendemos la conjunción (monstruosa) de dos especies textuales en principio incompatibles.

La necesidad de relatar la violencia, de visualizarla en la ficción, se relaciona con el uso o el rescate de los géneros en los que la violencia se había hecho visible en el pasado. No en la literatura canónica de la modernidad, que siempre consideró el pormenor sangriento como un material deleznable, sino en los géneros considerados menores como el policial, el nuevo periodismo y en géneros más antiguos, propios de la cultura de masas, como el melodrama. Siguiendo ya una tendencia de la literatura post dictatorial y aún anterior (como en Rodolfo Walsh) esta modalidad narrativa adopta géneros que pueden servir como vehículos idóneos para pensar las tensiones entre la ley, el estado y el delito.²⁷

Al igual que Borges en *Historia universal de la infamia*, nuestros autores recurren a la “monstruosidad textual” que identifica ficción e interdicción (Antelo, 2004: 174). A diferencia de Borges sin embargo, no vacilan ante la exhibición pormenorizada de la violencia y ésta es una forma no sólo de continuar sino también de desbordar su herencia.

El personaje del asesino en *La pesquisa* de Saer está emparentado con los modelos del *serial killer* de las películas norteamericanas de los 90 y la historia de los crímenes parisinos que se cuenta, se asienta sobre variaciones del policial. *Plata quemada* parece haber elegido la mediación del género de “No ficción” o “Nuevo periodismo” con ingredientes del policial duro norteamericano y hasta del folletín y la crónica roja de los periódicos. *La virgen de los sicarios* inauguró, quizás sin llegar a serlo ella misma, un nuevo género de literatura popular: la “sicaresca colombiana” (Von der Walde, 2000: 222-227).

Lo que aquí llamamos “monstruosidad textual” (acudiendo a un concepto de R. Antelo sobre los relatos de Borges), está fuertemente relacionado con la generalización de una práctica estética que rehuye la concepción de la obra como distinta y opuesta a la cultura de masas.

Mientras los personajes que focalizan la narración se sumergen en la violencia y pierden solidez como narradores y como sujetos, la progresiva *hibridez* genérica y lingüística narra la quiebra de un lenguaje compartido capaz de transmitir la experiencia. La dinámica significativa de estas novelas no puede entenderse sin tener en cuenta que las tres enfrentan concepciones modernas de entender el mundo con la incapacidad contemporánea de representarlo.

27 Véase: Hans Enzensberger, 1968; Daniel Link, 1992; Josefina Ludmer, 1999; Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, 1996.

Parte IV

El otro infierno en *La Pesquisa* de Saer

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación

La pesquisa de Juan José Saer es una novela explícitamente presentada como policial. Su trama involucra enigmas, relatos, una violencia inexplicable y una ciudad que se duplica en las pesadillas de un comisario francés. La novela se divide en dos espacios con diégesis diferentes: uno en la Argentina y otro en París. El vínculo entre los dos es el relato que hace Pichón, argentino radicado en París y de visita en su provincia natal. Es la historia reciente de unos crímenes seriales acontecidos en París. *La pesquisa* es quizás la novela de Saer que más se adapta a las convenciones del policial clásico.

1.2. Resumen de la novela

El primer capítulo de *La pesquisa* trata sobre un asesino en serie que escoge a señoras mayores y solitarias como víctimas de aparatosas ejecuciones que transcurren en sus propios domicilios. Morvan es el policía que sin éxito intenta descubrir la identidad del asesino y atraparlo. Cuenta con un equipo selecto y un despacho especialmente puesto a disposición de la Brigada Criminal que preside. Entre los miembros de su equipo se cuenta su adjunto, amigo y colega (y acaso rival), Lautret. Éste se encarga de las relaciones con la prensa. El policía Morvan, volcado por entero a su profesión, sufre de una pesadilla recurrente que lo lleva a recorrer una ciudad crepuscular y misteriosa, doble inquietante o monstruoso del París diurno. Siente una extraña proximidad con el asesino y una voluntad inquebrantable de encontrar la verdad. En el segundo capítulo la voz del misterioso narrador se auto-identifica como la de Pichón Garay, quien de visita en la Argentina de donde está ausente desde hace veinte años, cuenta durante una cena con sus amigos Tomatis y Soldi, el 26 de marzo de 1988, la historia de los crímenes parisinos. De

este modo la historia de Morvan y Lautret se revela como un relato enmarcado. Desde el presente temporal de la cena, un narrador (esta vez realmente heterodiegético), refiere la visita que los tres amigos han hecho a Julia, hija de Washington Noriega y en poder de un manuscrito de más de ochocientas páginas que Soldi primero y los demás después llaman “dactilograma” y que Noriega había dejado entre sus papeles. Se trata de una novela anónima titulada *En las tiendas griegas* que se desarrolla en el escenario del sitio de Troya y tiene por protagonistas dos soldados: el “testigo ocular” de una guerra de la que se le escapa prácticamente todo y otro recién llegado que conoce al dedillo las historias que se cuentan en toda Grecia sobre las hazañas de los héroes griegos. Este segundo soldado parece saber mucho más que el propio testigo presencial que se ha pasado toda la contienda guardando la tienda de Menelao. Cuándo y por quien ha sido escrita esta novela es el enigma que los amigos, hostigados por Julia - quien guarda con celo los papeles de su padre - intentan dilucidar. Allí, en casa de Julia, Tomatis, Soldi y Pichón toman nota de los pocos indicios que podrían ayudar a la identificación del autor pero Pichón otra vez sin mucha convicción, concluye que haría falta un examen riguroso con medios técnicos que sólo pueden encontrarse en el extranjero. Durante el viaje de vuelta, en lancha, Soldi, el único que ha podido leer el manuscrito, refiere a los demás su contenido. También durante este viaje pasan por la casa de donde en tiempos de la dictadura el hermano mellizo de Pichón (el Gato) y su amante (Elisa) fueron secuestrados por desconocidos para no volver a aparecer. Este es otro enigma, uno que no se investiga y que de manera muy sutil pero perceptible está influyendo en el estado de ánimo de los amigos. Pichón y Tomatis estuvieron años sin escribirse desde que Pichón rehusó a viajar a la Argentina para ayudar a Tomatis con la búsqueda de su propio hermano.

El relato de Pichón sobre el asesino serial de París continúa en el tercer y último capítulo. Morvan descubre que el asesino es su lugarteniente y mejor amigo Lautret. La policía consigue sorprender al asesino que sin embargo resulta ser, según el relato de Pichón, el propio Morvan, que sufriría una duplicación esquizoide y habría aniquilado a sus víctimas cada vez que se extravió en la misteriosa ciudad de su pesadilla. En una última vuelta de tuerca, al final de la novela, Tomatis reorganiza los datos de la historia de modo que Lautret resulte el verdadero culpable. De este modo, el único misterio que parecía haberse resuelto queda en incertidumbre.

1.3. Estado de la cuestión

Una parte de la crítica ha visto en la novela una referencia oblicua al período dictatorial en la Argentina entre los años 76 y 82. La principal exponente de este punto de vista es Florinda F. Golberg (89). La clave de LP estaría precisamente en el único enigma que ni se explora ni se ficcionaliza salvo como “agujero negro”, el de la desaparición del hermano mellizo de Pichón y de su amante en la época de la dictadura. La proliferación de enigmas y crímenes sería la contracara de una impotencia: la imposibilidad de glosar una realidad que está “fuera de lo ficcionalizable” y que “está más allá del lenguaje” (100).

Otros críticos han puesto el acento en un tema que parece vertebrar la obra de Saer: la imposibilidad de reconstruir el acontecimiento, la imposibilidad del conocimiento objetivo y ligado a esto, la paradoja de un relato que refiere las dificultades insuperables que implica el relatar. Julio Premat, en una aproximación psicoanalítica de la totalidad de la obra de Saer que considera una escritura melancólica cifrada en una poética de la muerte y la ironía, ha visto en *La pesquisa* una pieza estructurante de toda la narrativa saeriana:

“Devorar, asesinar, violar despedazar: en una progresión constante, la intriga parisina, con su explícita dimensión matricida reúne los componentes dispersos de las novelas anteriores. O sea que el fantasma puesto en escena en *La pesquisa* puede ser considerado como un fantasma esencial, estructurante de toda la obra; y por tanto como un fantasma íntimamente ligado con el autotematismo que caracteriza la escritura saeriana. Desde este punto de vista no es anodino que en el vientre materno destrozado se busque un origen, el del sujeto, pero también el de la obra literaria.” (Premat, 2002: 112)

Dardo Scavino y Milagros Ezquerro atribuyen a las numerosas alusiones mitológicas en la novela un sentido importante. Ezquerro muestra la estructura de “cajas chinas” (Ezquerro, 2002: 53) entre el relato parisino, el manuscrito (o dactilograma) anónimo que los amigos investigan en Santa Fe y el libro de mitología donde Morvan hacia el final de la novela parece descubrir el origen de sus visiones oníricas. La arcaica matriz de una pareja adúltera, y el proceso de venganza en el que se empeña un marido engañado o un hijo abandonado o huérfano es una trama de la que participan las tres historias mencionadas. La guerra de Troya (escenario del manuscrito anónimo) y el asesinato de Clitemnestra por parte de su hijo Orestes (en el libro de mitología) se reflejan en la historia de Morvan, cuya madre abandonó a un marido militante en la resistencia francesa durante la ocupación alemana para huir con un oficial de la Gestapo. Dardo Scavino señala que Morvan se descubre como personaje de ficción en su reencuentro con el viejo libro de mitología (Scavino, 1997: 56). Morvan descubre en la ficción la claridad que buscaba en su racionalismo y acaso su propio destino. También existe un paralelismo significativo entre la búsqueda del asesino en los cuerpos de

las ancianas y la radicalidad de la pesquisa de Morvan. Lo que se culpabiliza es precisamente la búsqueda, el intento violento de adecuar las palabras (o las ideas, las representaciones) a la realidad. Según Scavino la novela policial de Saer, que termina sin haber resuelto ninguno de los varios enigmas planteados, no reconstruye sino “des-construye los hechos” (Scavino, 1997: 46).

Sonia Mattalía por su parte, postula que la narrativa post-dictatorial reformula el género policial y que “tales reelaboraciones incluyen el problema de la literatura en la producción de la verdad” (Mattalía, 2001: 41). *La pesquisa* sería un caso de esta reelaboración. Mattalía señala que en LP no se da la conjunción de las proverbiales dos historias²⁸ que conforman el armazón del relato policial. Las distintas historias operan por desplazamientos. Los enigmas no se resuelven se desplazan a otros enigmas y a otras historias. El segundo elemento de reformulación del policial que se aprecia en LP es que en el eje de la novela de Saer “no está el dinero como término de intercambio sino las intrigas del poder sobre lo real y los cuerpos”. M. Candelaria Olmos Vélez relaciona la novela con el pensamiento de Saer sobre la ficción y el conocimiento. Según Olmos Vélez, los enigmas no resueltos y la proliferación de “versiones”, “perversiones” y “subversiones” de la trama policial que muestra LP, quiebra la dependencia jerárquica entre verdad y ficción. La fecundidad de la ficción como instrumento de conocimiento sobre el hombre depende precisamente de la renuncia a “la verdad de la experiencia”.

“Para Saer, la imposibilidad de acceder a una verdad, es siempre imposibilidad de acceder a una verdad “objetiva” y única –de un acontecimiento, de un sujeto. La resistencia del verdadero objetivo a ser descubierto – fijado -, no impide, sin embargo, la investigación /narración, al contrario, la promueve, garantiza su progresión en el plano de las versiones, de las conjeturas. [...]. [L]as respuestas que le es dado ensayar, como las que ensayan Tomatis, Pichón y Soldi para los enigmas irresolubles-, permanecen en el terreno de las especulaciones. No en otro sentido, Saer propone que la ficción sea una ‘antropología especulativa’” (Olmos Veléz: página web)

La crítica ha producido, como vemos, una serie de trabajos de alta calidad de análisis (de los que selecciono los que considero más importantes), cuya línea divisoria podría trazarse, dicho brutalmente, entre quienes quieren ver en LP una alegoría de Proceso o una escritura ligada a sus consecuencias y otra que insiste en el “autotematismo” de los textos saerianos, su preocupación básicamente gnoseológica. Es evidente que estos temas pueden estar ligados.

28 Las “dos historias”, una visible (pero falsa) y otra latente (pero verdadera) que se revela al final. Borges empleó esta fórmula para definir estructuralmente el cuento policial. Luego la usaron en otros contextos, T. Todorov, J. Ludmer y notablemente R. Piglia que la extendió a principio de construcción de todo relato (Piglia, 2000c:103)

Las consecuencias sensibles de la represión dictatorial hacen de la problemática de la verdad, el conocimiento y la culpa un tema relevante desde y más allá de la literatura.

En mi opinión, *La pesquisa*, al margen de las características propias de la escritura de Saer, puede considerarse como una reacción finisecular de la literatura latinoamericana respecto al legado intelectual del siglo XX.

La novela de Saer, a través de múltiples e intrincadas alusiones, revisa (melancólicamente como dice Premat) las ruinas ideológicas del siglo y pone en juego una serie de tejidos discursivos relacionados a las utopías ilustradas que alentaron el imaginario colectivo de la modernidad Argentina. Notablemente, *La pesquisa* dialoga a mi modo de ver también con el contra-discurso de la vanguardia. En este sentido, la singular visibilidad de una violencia tan radical como inexplicable que parece vertebrar la trama de la novela, constituye uno de los elementos que reclaman el análisis crítico específico.

Aunque no suele vincularse al autor santafesino con Cortázar, quiero aventurar la hipótesis de que entre otras muchas cosas, *La pesquisa* dialoga con el cuento “El otro cielo”. LP es una novela policial. EOC no es una novela sino un relato. Ambos textos comparten sin embargo gran cantidad de elementos: la existencia de dos espacios urbanos que se prolongan oníricamente, el hecho de que en ambos relatos se trate de París, el lugar central que ocupa en ambos textos el terror y la figura enigmática de un asesino en serie; el anagrama que conforman entre sí los nombres de los sospechosos en ambos textos y su común y secreta referencia a Lautréamont;²⁹ también la analogía del asesino con el artista, la vinculación ambigua entre violencia y literatura.

Son demasiados los indicios como para no preguntarse por la compleja red de huellas textuales que parecen sugerir una dimensión policial adicional y oculta en LP. A su vez este diálogo secreto reproduce invirtiéndolo el que mantiene EOC con los textos de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont.

El diálogo entre LP y EOC toma la forma de una parcial reescritura, una prolongación y en cierto sentido una refutación que refiere a los límites de la literatura y aún del lenguaje. Procuraré mostrar el desbordamiento que esta novela supone en relación al policial de Borges (del que depende) e intentaré mostrar con algunos ejemplos que la lectura de Saer desde Cortázar (y viceversa) puede ofrecer una perspectiva adicional fecunda de análisis. Exploraré una serie de conexiones insospechadas a distintos niveles entre estos textos que no pretenden

²⁹ Los nombres conforman casi un anagrama (Laurent /Lautret) que sugieren por un lado que se trata de un doble del agonista, (l'autre) y vincula a ambos al Conde de Lautréamont.

ser ni exhaustivas ni excluyentes pero que contribuyen a iluminar relaciones transtextuales³⁰ de cuya relevancia estoy convencido.

2. UN POLICIAL COMO RELATO IMPOSIBLE

El asesino de Saer está emparentado con los modelos del *serial killer* de las películas norteamericanas de los 90. Se trata de asesinos artistas que evocan películas norteamericanas de la década como *Pecados capitales* (*Seven*, David Fincher, 1995) o *El silencio de los inocentes* (*The silence of the lambs*, Johnatan Demme, 1991) cuyas señas de identidad son la exhibición de la violencia y unos crímenes de diseño articulados como obras singulares que expresan mensajes artísticos o religiosos envueltos en acertijos y símbolos privados. Los asesinatos se constituyen en texto hermético que los investigadores tendrán que descifrar para poder encontrar al autor/ artista /culpable. Se trata de un tipo de asesino que no tiene paralelo en las actas policiales y como el detective analítico de Poe, el asesino serial de los noventa es más bien un personaje “inventado”. Sus móviles no son pasiones humanas banales y reconocibles sino un deseo de comunicar al mundo una obra, evocando la propuesta decimonónica de De Quincey en su *El asesinato como una de las bellas artes*.

LP está construida sobre la tradición del policial analítico y cita irónicamente modelos ya clásicos de J.L. Borges como “La muerte y la brújula” y muy especialmente por su estructura “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. Hay muchos detalles que lo confirman. El marco de ambos relatos es la conversación amigable pero rival entre los amigos en torno a la explicación de un crimen, (notablemente en ambos relatos la conversación final se desarrolla en una cervecería). La existencia de dos versiones enfrentadas, una en la que se apela a lo mágico y misterioso (la versión de Dunraven) y otra pragmática y analítica (la versión de Unwin) se reflejan ambas en *La pesquisa* en la versión “mágica” de Pichón que apela a un desdoblamiento esquizofrénico en el policía y la pragmática, y más económica, que le opone Tomatis: “y todo esto sin ningún desdoblamiento ni nada parecido: perfectamente lúcido” (LP: 150).

El procedimiento de una historia ya completada con sus enigmas resueltos y que es releída partiendo de la duda que genera un detalle casi imperceptible al final hasta llegar a una solución

30 Según Gerard Genette, “la transtextualidad es todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos”, (1989). Obviamente este recurrir a una suerte de diálogo implícito entre las obras tiene como tendencia metodológica su origen en la obra de Bajtin, en especial su *Problemas de la poética de Dostoievski*, de 1936.

opuesta, es un procedimiento que Borges había tomado como programa.³¹ Esta tarea del lector inquieto es el papel que asumen tanto Unwin como Tomatis en Borges y Saer respectivamente. En el relato de Borges no sólo pueden distinguirse las ya clásicas dos historias del policial (una manifiesta y otra subterránea que se revela al final), sino que también puede distinguirse otro nivel de sentido que alude, como sugiere Pablo A. J. Brescia, a “lo lógica metafórica del intercambio”: “la lógica de la venganza y de la usurpación funciona mediante permutaciones, un elemento por otro, y justamente, esta capacidad indistinta de remplazar una cosa por otra, señala la futilidad de ambos actos” (2003: 11). En Borges, la identificación del asesino como clausura del misterio pierde la importancia que tenía en el policial clásico porque si en la muerte todos somos nadie no importa quien mató a quien. Esto es precisamente lo que el texto de *La Pesquisa* parece radicalizar. A diferencia del policial de Borges, LP no resuelve ni siquiera en el nivel superficial de la trama el enigma de los crímenes y abre así un espacio nuevo para la incertidumbre. Borges recomendó en “Los laberintos policiales de Chesterton” entre otras cosas, “la conveniencia de una muerte pudorosa” para el cuento policial (Borges, 1935: 93-94). Saer significativamente se aparta de este precepto para desplegar una visibilidad máxima de la violencia.

LP lleva más lejos aún la incredulidad cognoscitiva que despliega el policial de Borges. El misterio de los crímenes en LP es asediado por diferentes sistemas explicativos que el relato consecuentemente frustra. Los investigadores son a la vez policías y sospechosos; el investigador principal es posiblemente esquizofrénico; una de las soluciones propuestas recurre al saber del psicoanálisis, la otra a la retórica analítica del detective clásico. Ninguna restituye el orden perturbado por los crímenes. Un personaje ajeno a la trama cuenta la historia; un personaje aún más ajeno propone en otro continente una posible solución alternativa; aparecen nuevas incógnitas aparentemente ajenas a la de los crímenes de París; las soluciones pueden ser verdaderas y pueden ser falsas. Hay una sospecha que se generaliza en vez de especificarse. Retomando la idea de Pablo Brescia sobre el policial de Borges³² se podrían distinguir en LP dos niveles de sentido. En un primer nivel se trata de una trama policial con dos posibles soluciones.

31 Ver la reseña de Borges al libro de Richard Hull, *Excellent Intentions*, hecha en 1938: “He aquí mi plan: urdir una novela policial del tipo corriente, con un indescifrable asesinato en las primeras páginas, una lenta discusión en las intermedias y una solución en las últimas. Luego, casi en el último renglón, agregar una frase ambigua, por ejemplo: ‘y todos creyeron que el encuentro de ese hombre y esa mujer había sido casual’, que indicara o dejara suponer que la solución era falsa. El lector, inquieto, revisaría los capítulos pertinentes y daría con otra solución, con la verdadera.” (Jorge Luis Borges, 1998: 238-239).

32 Pablo A. J. Brescia parte de la ya famosa idea de las “dos historias”, una visible (pero falsa) y otra latente (pero verdadera) que se revela al final. Brescia organiza el policial de Borges en dos niveles de sentido. En el primero se enfrentan la historia visible con la invisible. En el segundo aparece el elemento especulativo filosófico que es el verdadero tema del relato policial borgeano

La pesquisa de Morvan lleva a descubrir a Lautret como el culpable. Pero los indicios entretejen otra historia: la que convierte a Morvan, o a su personalidad alternativa, en el culpable nocturno de unos crímenes que él mismo investiga durante el día. Aquí tenemos toda una historia policial con sus dos historias una aparente y otra real. Al terminar Pichón su relato, Tomatis invierte las cosas y organiza los mismos indicios de forma que Morvan sea la víctima de Lautret y éste el verdadero asesino. De modo que ahora tenemos no dos sino tres historias una visible y dos invisibles. El añadido de Tomatis no nos provee de una solución definitiva sin embargo. Ahora hay tres historias y dos culpables (o dos soluciones) pero ninguna es verdadera pues todo queda reducido a conjeturas.

La “versión” ocupa el lugar de la “explicación” y de esa manera se excluye la posibilidad de clausura y recuperación del orden. Por otra parte aún admitiendo alguna de las soluciones como auténtica, ambas resultan inquietantes: la primera porque hace que la culpa recaiga en el propio detective, en los abismos de su inconsciente se esconde un monstruo, y eso complica o implica al lector en la culpa, ya que Morvan es la conciencia desde la que se narra. La segunda porque supondría el triunfo del asesino que además consigue el éxito mediático y profesional y cuya motivación material, explícita, hedónica, resulta aún más “escalofriante como visión del hombre” (Premat, 2002: 361).

El segundo nivel de sentido remitiría a todo el universo ficcional de Saer. Por un lado, la dialéctica de los dobles, del perseguidor perseguido o del detective que en realidad es asesino y se persigue a sí mismo, sugiere la historia de la precariedad de la identidad individual. Por el otro, un policial cuya trama se diluye en versiones cuestiona la posibilidad misma del relato.

3. DUPLICACIONES

El relato de LP procede por duplicaciones y desplazamientos.³³ A partir de la segunda parte, como si el relato se desplegara horizontalmente y no en profundidad, en lugar de un desarrollo de la trama parisina tenemos un desplazamiento de las incógnitas al espacio santafesino donde estas se duplican en otras tantas incógnitas paralelas. El problema de la culpa de los crímenes de París se transforma en la incógnita sobre la autoría del dactilograma y su violencia y terror se refleja oblicuamente en los comentarios escasos sobre la desaparición del Gato y Elisa.

³³ Sonia Mattalía organiza el relato a partir de una estructura de detenciones y desplazamientos (Sonia Mattalía 2001: 37-50)

La incógnita sobre la autoría del texto hallado en Santa Fe está reflejada en la incógnita sobre la filiación de Morvan. Existe una duplicación de los personajes, así como una duplicación de los espacios. Todas estas duplicaciones se relacionan formalmente mediante un sistema de pliegues. Morvan se duplica internamente insinuando un otro oscuro, monstruoso que lo habitaría en su inconsciente. Hacia fuera en la figura de Lautret. A su vez estos dos personajes de la historia parisina se duplican en la pareja a la vez fraternal y rival que serían Pichón y Tomatis. El espacio parisino de los crímenes también se duplica dos veces: internamente en la pesadilla de Morvan, como espacio mítico y sombra del París diurno y externamente en Santa Fe, como versión clara y serena del París de los crímenes.

Junto a la tendencia a la duplicación de espacios, problemas y personajes, encontramos una tendencia opuesta: la de la igualación y en definitiva la anulación de las identidades puestas en juego durante la narración. La primera tendencia, la de duplicación, corresponde por un lado a la lógica de la mimesis (en sus varias acepciones) que intenta reproducir o recrear narrativamente la realidad buscándole un orden y un sentido. Por otro alude a las más antiguas manifestaciones del fenómeno de duplicación de la personalidad que según Otto Rank (1976) se origina en el temor a la muerte.

La segunda, la de la anulación de las identidades, aparece como una fuerza elemental, uniformadora que amenaza la vida de los personajes, su individualidad, su racionalidad y también amenaza al propio relato, que es expresión de una voluntad de orden, situándolo ante una fuerza disolvente que acaba en el silencio.

De esta forma, la aparentemente serena y jovial conversación entre Tomatis, Pichón y Soldi, sería un discurso entre dos abismos: la necesidad de hablar, contar, ordenar, y al mismo tiempo, la conciencia de la imposibilidad última de construir un relato unívoco. Los dobles narradores, Pichón y Tomatis, parecen sentir que ante el advenimiento de las “fuerzas oscuras” que un día habrán de devorarlos irremediablemente solo pueden defenderse con el relato. Sin embargo ese relato estará siempre minado por una profunda inestabilidad: en última instancia es imposible dar cuenta cabal de la realidad a través del lenguaje. Por eso la conversación santafesina es “melancólica” (en el sentido que Julio Premat califica de “melancólica” toda la escritura de Saer (Premat, 2002: 11-37)) y paradójica: ante la amenaza de una nada disolvente, el relato multiplica justamente sus intrigas sin resolver ninguna.

Hay un último elemento que quisiera destacar. “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, recurre al motivo de “La carta robada” de Edgar Allen Poe. En el relato de Poe alguien burla el escrutinio policial y sus modernas técnicas de búsqueda (la lupa, el microscopio) colocando la carta inculpadora tan a la vista que nadie advierte su presencia. En el relato de Borges los

mismos indicios que podrían inculpar al asesino (el laberinto, el esclavo, el león, las caras destrozadas) sirven para ocultarlo. En *La pesquisa* la carta hecha pedazos que primero compromete a Lautret, sirve después para inculpar a Morvan. Propongo una última carta “visiblemente oculta” en LP. La carta de un antepasado tan reciente que su presencia en el texto de Saer ha pasado inadvertida. Una carta de 1966 a la que el texto de Saer contesta. Julio Cortázar fechó en ese año el relato “El otro cielo”. Como se sabe, es un relato donde abundan los dobles y los fantasmas. Curiosamente también es un relato sobre dos ciudades y sobre la violencia. Empezaré por la duplicación de las ciudades en *La Pesquisa* para volver después sobre el relato de Cortázar.

4. HISTORIA DE DOS CIUDADES

La ciudad crepuscular que Morvan visita en su pesadilla es un doble de París, pero “más grande, más silencioso y más lejano” (LP: 93). El pasaje ocurre en el sueño y evoca los primeros versos de *La Divina Comedia*: también Morvan a sus cuarenta años se encuentra en el “medio del camino de su vida” y quizás él también se ha “extraviado” y ha perdido, de momento, la senda de la rectitud, “la diritta via” (5-13).

El tema del extravío en una ciudad desconocida como viaje imaginario y circular que “sitúa al héroe en un espacio y en un tiempo primordiales que se parecen más al ámbito del sueño que a la esfera de la acción” (Ricoeur, 1999: 207) remite a un antiguo recurso narrativo de los relatos folklóricos y mitológicos. Se trata de un tiempo detenido o regresivo que rompe el encadenamiento lineal y sumerge al héroe en el ámbito de lo tenebroso. Proceso inverso al tiempo progresivo de la búsqueda (heroica), el tiempo regresivo supone a menudo el enfrentamiento revelador con el pasado y su trampa mortal es la fascinación.

Los monumentos de la ciudad inquietante donde Morvan ingresa insensiblemente, representan personajes monstruosos y en los billetes que Morvan lleva en su billetera aparecen rostros repulsivos de la mitología como Gorgona, Quimera, Escila y Caribdis. La aparición de estas figuras anuncia el pasaje al orden onírico y curiosamente son las mismas que presiden la puerta de “Dis”, la ciudad maldita, en el infierno de Dante.

Las figuras femeninas terribles de la mitología griega no son las únicas que aparecen en *La pesquisa*. Morvan piensa en el rapto de Europa por Zeus mientras observa la nieve y los plátanos a través de su ventana, un tema de secuestro y violación. El dactilograma encontrado en la casa

de Washington Noriega, “En las tiendas griegas” cuenta la guerra de Troya, otra historia de secuestro y adulterio. Finalmente, el texto que habrá de pedir Morvan a su ex mujer desde el lugar de su internamiento, el texto que sugiere tenuemente una revelación de todos los misterios,³⁴ es un viejo libro sobre mitología griega cuyas ilustraciones habían impresionado a Morvan en su niñez.³⁵

Ese espacio en el que Morvan se pierde o extravía está hecho de repetición y uniformidad y es paralelo a la duplicación de su personalidad. El pasaje de Morvan a ese París crepuscular puede leerse como la operación de desciframiento de un conocimiento antiguo y negado que aparece en la conciencia de manera involuntaria. Freud compara la aparición de “lo siniestro” o lo “radicalmente extraño” (“unheimlich”) con la sensación de estar perdido en una ciudad desconocida (“The Uncanny”: 426-427). Este viaje (correlativo al retorno traumático de Pichón Garay, el narrador de la historia, a la Argentina) está relacionado con el reciente fallecimiento del padre de Morvan y la revelación del secreto sobre su madre, huida con el oficial de la Gestapo que acaso fue su verdadero padre. Esta incertidumbre sobre su filiación estaría en la base de los trastornos psíquicos del policía. Este siente poco antes del último crimen, que “esa ciudad se erigía en lo más hondo de sí mismo” (LP: 147). Lo que confirma que recorre un territorio de pulsiones secretas anidadas en su subconsciente. El policía buscaba a su madre infiel en las ancianas de París. En la novela los psiquiatras explican de esta manera la autoría de Morvan respecto a los crímenes (no su responsabilidad).

La ciudad monstruosa también funciona como una caverna platónica invertida, es decir, como una oscuridad paradójica que amenaza iluminar deformadamente aspectos esenciales de la realidad diurna: el policía siente que la ciudad está cargada, y acaso sobrecargada, de signos que señalan ostensivamente en dirección a un sentido que sin embargo permanece elusivo para él:

“Tal vez su aprensión venía no de los elementos extraños que diferenciaban al sueño de la vigilia sino de las semejanzas entre los dos, lo que arrojaba una luz inesperada sobre las diferencias que parecían poner al descubierto de manera indirecta, aspectos insospechados de la vigilia.” (LP: 28)

También sobre la naturaleza de sus habitantes pues en su “diferencia levísima”, leemos, “a Morvan le parecía entrever los atisbos de una revelación terrible sobre la especie que poblaba las ciudades de la vigilia” (LP: 25).

34 “De todos modos ya sabía que el tiempo adverso, a partir de esta noche tranquila, empezaba a estar de su lado” (LP: 146)

35 Es este libro de mitología que Morvan recibió de su padre cuando era un niño el que para Milagros Ezquerro es la clave que vincula las dos diégesis, la de Sante Fé y la de París. (Ezquerro, 2001:51-60)

El monumento central de la ciudad de pesadilla representa una figura monstruosa y ambigua que según el narrador podría ser “[el] dios de lo indiferenciado” (LP: 94) al que la ciudad nocturna le rendiría culto. Se trata de una ciudad habitada por una comunidad humillada, servil, uniforme, que se agrupa periódicamente en templos rectangulares donde han de permanecer agachados para no golpearse la cabeza y cuyos dioses Morvan imagina moralmente ambivalentes pero que “dirigen a distancia y en secreto los pensamientos y los actos de sus fieles” (LP: 27).

Es inevitable cotejar esta descripción con los comentarios del primer narrador que recién en la página 42, se nos descubre como Pichón Garay. Habla de París cuando define a sus habitantes como seres “previstos rigurosamente por cuatro o cinco instituciones petrificadas que se complementan mutuamente: la banca, la escuela, la religión, la justicia y la televisión” (LP: 138). Los seres de la ciudad real, aunque cultivan un individualismo ilusorio consumen masivamente los mismos productos, viven las mismas experiencias y “almacenan en la memoria los mismos recuerdos” (LP: 38).

El policía percibe durante su extravío nocturno la íntima relación entre los dos espacios, es decir: también la ciudad de la vigilia participa de la no diferencia, la uniformidad, la manipulación. Ambas ciudades son esencialmente idénticas y por tanto el supuesto extravío de Morvan es un viaje de lucidez. Poco importa que ese pasaje a una paradójica “claridad” se dé en un estado de pesadilla o en uno de insomnio. Ambos estados son formas fatigosas de la vigilancia.³⁶

La idea de que la vida en la tierra es ya el infierno, o bien que entre el infierno y la tierra hay fronteras porosas que se atraviesan insensiblemente fue formulada por la teología de Swedenborg en su *De coelo et de inferno* (1758), y notablemente actualizada en la ficción de su compatriota August Strindberg en *Inferno* de 1897, (2001) donde el narrador en una paranoia progresiva va descubriendo gradualmente que su mundo es el infierno definitivo, que ya estaba instalado en él desde el principio. Según Swedenborg sólo una serie de leves diferencias indican al sujeto que ya no pertenece al mundo de los vivos. Otra de las características del trasmundo Swedenborgiano es la incapacidad de los individuos que lo habitan para ocultar características espirituales, en particular sus vicios e inclinaciones negativas (Martín van Musch, 2004: 224).

La insensible transición entre uno y otro mundo y su carácter revelador: dos elementos adicionales que permiten pensar en el carácter infernal de la ciudad donde Morvan se pierde en su pesadilla. También la presencia de una fuerza demoníaca en el espacio diurno y en la conciencia del policía, una fuerza que desmiembra, mutila, uniformiza en la muerte. Son imágenes que citan la imaginería medieval del infierno, figuras de dislocación, mutilación,

36 Esto es por lo menos la intuición de Cioran, para quien estos estados constituyen un infierno precisamente porque nos ayudan a comprender el lado atroz de la existencia. (1996: 69)

castración, cuerpos abiertos, violentados o ingeridos que Jacques Lacan ha agrupado como “imágenes del cuerpo fragmentado” (2001: 5) y que remiten a miedos arcaicos del hombre como lo sugieren las pinturas de Hieronymus Bosch. El motivo dantesco de un viaje subterráneo o un descenso inquietante pero revelador en el Averno, tampoco es infrecuente en la literatura contemporánea³⁷ y probablemente constituye una de las expresiones (o formulaciones) cristianas de la inmersión arquetípica en el ámbito onírico que en general es un viaje iniciático. El extravío de Morvan adquiere así una dimensión específica: el hombre que vive de espaldas a su pasado, el racionalista que habita consecuentemente el “círculo claro” de la existencia, se ve amenazado por algo siniestro, inclasificable, no asimilado por la razón y cuya violencia evoca el terror de lo sublime³⁸ por inabarcable o inadmisibles, y resquebraja la consistencia de su visión unilateral de las cosas. Su pasaje sonámbulo supone un cambio de estado, (una “peripecia” en términos aristotélicos) y anticipa un reconocimiento final o anagnórisis. Su pesquisa es también un viaje de auto-conocimiento.

El carácter infernal de la ciudad alternativa completa la contigüidad horizontal entre los dos ámbitos espacio-temporales con una sugerencia de verticalidad, de pasaje a un espacio subterráneo, que no sólo es análogo al subconsciente del policía sino que también parece aludir a un subsuelo de la comunidad social, a su estructura profunda.

La ambigüedad de este lado oscuro de la ciudad diurna, reside entonces en esta doble referencia: extravío que también es aprendizaje o prueba, viaje a la propia interioridad que también es viaje al infierno, viaje iniciático, inmersión en un espacio sagrado donde se aprende el secreto del mundo y del que se sale sólo mediante un segundo nacimiento.³⁹

37 Tampoco en la literatura argentina como lo demuestra el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal y de una manera concentrada “El Aleph” de Borges, donde el descenso al sótano y la visión simultánea del universo constituye un ejemplo clásico de lucidez insoportable.

38 El concepto de sublime es una categoría de difícil precisión por los múltiples tratamientos que ha recibido. En el siglo I d.C. Seudo Longino en *De lo sublime* lo vincula al vigor de las batallas homéricas y a las erupciones volcánicas. Se trata de una retórica que más allá de la persuasión, hechiza por su intensidad y violenta emoción. Sostiene que los anhelos sobrepasan al hombre y por esto tiende a la desmesura. (Goold, 1995: 205). En 1757 en su famoso tratado *A philosophical Enquiry into the Origin our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Edmund Burke sostendrá que el horror es condición esencial de cierta idea superior de la belleza.

39 Sobre el viaje iniciático ver Eliade (1967:166-169).

5. EL OTRO CIELO

Entre las influencias de Saer, “escritores que se incrustan en uno a través de los cuales se empieza a ver el mundo”⁴⁰ no se suele mencionar a Cortázar. M.T. Gramuglio menciona a Borges y la novela objetivista francesa, como condensación de las influencias, (pero también Faulkner y Pavese). Más adelante descarta explícitamente a Cortázar (“Borges pero no Cortázar” (297)). Cortázar representaría precisamente “la exaltación de la invención subjetiva”, contraria a la mirada “objetivista” saeriana. En parecidos términos se expresa Julio Premat (2002: 299 y ss). Sin embargo, en lo que respecta a LP, esta unanimidad no se justifica. En esta novela además de un discurso psicoanalítico (Pichón) y otro de carácter analítico detectivesco (Tomatis) como posibles traducciones racionales de una violencia inaudita, se ha recurrido de manera indirecta a la literatura “maldita” y a su elaboración narrativa codificada de lo oculto e innombrable. Esta referencia indirecta va más acá de las referencias a Sade y apunta a una reescritura de un notable cuento de Julio Cortázar, en el que también encontramos el motivo de una ciudad oníricamente duplicada.

En “El otro cielo”, un joven corredor de bolsa en el Buenos Aires de la primera mitad de los años cuarenta del pasado siglo, atraviesa regularmente una arcada o pasaje en el centro de la ciudad, que lo traslada mágicamente a un mundo diferente. Allí se convierte en una especie de doble de sí mismo y vive una vida alternativa y simétricamente opuesta a su apacible pero también aborrecible existencia porteña. A un lado del pasaje Güemes está el sur de Buenos Aires, la ciudad donde le espera el trabajo rutinario, los deberes filiales, el noviazgo planificado, y “el sofá de la sala donde ocurre eso que llaman la conversación, el café y el anisado” (Cortázar, 1994: 591). Es decir, en “el lado de acá” él es un joven empleado que vive con su madre y mantiene un convencional noviazgo con la no menos convencional Irma a la que visita periódicamente. Al otro lado, como en un dibujo de Escher, el pasaje Güemes se resuelve en la Galerie Vivianne, en el París de las postrimerías del siglo XIX donde se despliega un mundo imantado por el deseo, la libertad y la violencia: “un mundo donde no hay que pensar en Irma y donde se podía vivir sin horarios fijos” (596). En ese París invernal y al borde de la guerra con Prusia, la prostituta Josiane se convierte más o menos en su amante y juntos comparten los rumores, el temor y la intriga que supone la amenaza cotidiana de un estrangulador al que la gente del barrio de las galerías llama “Laurent” y a quien la policía no consigue atrapar. Con Josiane practica un amor sin ataduras ni compromisos, signado por el vagabundeo nocturno y alegre por los cafés de París.

40 Palabras de J.J. Saer, citadas por Gramuglio (1986: 296).

La permanente amenaza del terror crea un trasfondo de inquietud que sin embargo propicia la fraternidad y un intenso goce de vivir. El espectáculo de una ejecución pública, por ejemplo, despierta en los amantes una extraña y poderosa excitación erótica y la sospecha de que el narrador pudiera ser el asesino acerca a Josiane en vez de alejarla. Es como si el miedo alentara una ambigua felicidad. Entre las personas que pueblan las tertulias nocturnas del barrio parisino, al narrador le intriga la presencia misteriosa de un joven excéntrico y taciturno al que llaman “el sudamericano” en el que algunos ven al posible asesino y cuyos escasos datos lo delatan elíptica e implícitamente como Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont. El narrador nos informa que contuvo un primer impulso de dirigirse a él y que más tarde se arrepintió de no haberlo hecho, como si hubiera estado al borde de un acto “que hubiera podido salvar[lo]” (598).

El narrador termina dejando de frecuentar los pasajes por un tiempo, porque el terror del asesino enrarece el ambiente cada vez más y se hace difícil estar con Josiane y porque en Buenos Aires le absorben sus deberes profesionales y la presión de madre y novia para que encauce su vida. Al retornar a París le cuentan que en su ausencia, en “el otro cielo” de los pasajes, se había descubierto al estrangulador y que el solitario sudamericano había muerto en su lúgubre pieza de hotel. El narrador festeja junto a Josiane y su círculo el final del terror en su secreto París y goza una última vez de este lugar extraordinario donde presiente una confusa forma de plenitud. Entretanto, en Buenos Aires la ciudad festeja el fin de la guerra en Europa como otro paralelo final del terror. El narrador retoma su vida laboral y familiar, se casa con Irma, e insensible, casi inexplicablemente, deja de buscar ese pasaje prodigioso como si con la muerte del sudamericano, se hubiera muerto también una parte de sí mismo.

Es importante destacar que la figura en clave del autor de los *Chants de Maldoror* funciona en la imaginación del narrador como un doble del asesino: “las dos muertes [la del sudamericano y la de Laurent] se me antojaban simétricas” (605). El casi anagrama que forman sus nombres (Laurent /Lautréamont) lo subraya. El primero es un asesino que capta y concentra el imaginario popular, el otro es el autor de los versos más crueles de la literatura occidental. Pero además, estas dos figuras confundidas en una sola y cuya simultánea desaparición coincide con el fin del ensueño esperanzado del narrador, son a su vez su otro yo posible, quizás uno más verdadero “jamás se me ocurriría contarle [a Irma] lo que verdaderamente cuenta para mí” (591) y que no tuvo el coraje de llegar a ser.

En este relato el artista (Lautréamont) se nos aparece alegóricamente asociado al asesino en serie y su poesía destructiva y cruel, nos llega desde los pliegues de la historia (en los epígrafes y en las coincidencias biográficas) como una voz y una mirada que a la vez seduce y estremece: “el sentimiento de que si la transgredía iba a entrar en un territorio inseguro” (598). El poeta maldito

y su retórica disolvente, el artista como criminal “que lleva al límite la ruptura con el mundo”, (Piglia, 2000: 54) y anuncia críticamente una verdad difícil o atroz. “El otro cielo” reconstruye sutil y nostálgicamente el programa surrealista, lo que W. Benjamin llamó “su concepto radical de libertad” (1999b: 215) (Mi traducción).⁴¹ En este relato la violencia no es ejercida ni sufrida por los personajes pero su vecindad o su presentimiento, le otorgan un valor aurático y la asocian paradójicamente a una promesa de redención. Alejandra Pizarnik ha señalado que el “yo” narrador de “El otro cielo” no se atreve a dar el paso definitivo “que [lo] hubiera salvado” porque otro, su doble, lo había dado por él: “un poeta que se extravió en la busca de cosas que nos conciernen fundamentalmente” (Pizarnik, 1971: 61). Ese doble es “el sudamericano”, o sea Isidore Ducasse. Emir Rodríguez Monegal ha señalado la equivalencia que existe entre el asesino y el sudamericano en el cuento de Cortázar. Ambos cometen crímenes no tolerados por la burguesía. Sus actos son blasfemos. La literatura del Conde de Lautréamont (como la de Sade) es un crimen como lo son los asesinatos de Laurent en París. Ambos recorren las galerías llevados por un mismo impulso:

“culpables por querer ver más, por querer violar el tabú con la mirada [...] [Culpables] de ir más allá, de transgredir. Ambos terminan por cometer actos (asesinar, escribir) que son formas de trasgresión última contra la sociedad. Ambos mueren igualmente condenados” (Rodríguez Monegal, 1981: 144).

La violencia parece encarnar ese “principio del mal”, que según Baudrillard, “no es un principio de muerte sino de negación”.⁴² De acuerdo con Alain Badiou, la diversa vanguardia de distintas maneras ha coincidido frecuentemente en representar lo real como abrupta contradicción y la crueldad como “la figura de lo real”. Se buscaba establecer textualmente “un espacio para la crueldad” (Badiou, 2007: 115).

En EOC la violencia adquiere un carácter aurático, en el sentido que Walter Benjamín ha dado a esta palabra, “la manifestación irrepetible de una lejanía”, en general un concepto aplicado al objeto artístico, visto siempre a cierta distancia y provocando reverencia y admiración (1988: 164). También en el sueño la percepción es aurática y consiste en la capacidad de las cosas de “devolver la mirada”.

El único momento en el que el narrador (y soñador) se aproxima a la materialidad de la violencia, sin la mediación de los rumores o los textos de los periódicos es durante la ejecución pública. En torno a ella, se genera una espontánea fiesta de cumpleaños y un estado de crispación

41 Pero también: “Yet if Lautréamont’s erratic book has any lineage at all, it is that of insurrection” (1999b:215)

42 “L’*énergie* de la part maudite, principe du mal, principe de déséquilibre et de vertige, principe de séduction, principe d’incompatibilité, d’antagonisme, d’irréductibilité, principe vital de deliaison...” (Baudrillard, 1990: 112)

placentera con tonalidades eróticas que se resuelven, después de la ejecución, en una experiencia catártica. Pero la ejecución aparece vista desde lejos:

“hubo [...] un raptó de la mancha blanca, por las dos figuras que hasta ese momento habían parecido formar parte de la máquina, un gesto de arrancar de los hombros un abrigo ya innecesario, un movimiento presuroso hacia delante, un clamor ahogado que podía ser de cualquiera, de Josiane convulsa contra mí, de la mancha blanca que parecía deslizarse bajo el armazón donde algo se desencadenaba con un chasquido y una conmoción casi simultáneos. Creí que Josiane iba a desmayarse” (602).

La violencia que acecha en las calles oscuras, su misterio pero especialmente su lejanía, la convierten en una experiencia subjetiva, en una trasgresión controlada. Es una violencia que no enfrenta al narrador ni con su mundo ni consigo mismo. Le permiten gozar sádica pero vicariamente de una violencia que ni ejerce ni le toca. Forma parte de su fuga, de su ensoñación. Como si estuviéramos ante el retrato de un artista adolescente que nunca se atrevió a llegar a serlo, el narrador sufre y goza el influjo de actos transgresivos (la escritura, el crimen) que aparecen asociados. El final de esta experiencia extraordinaria lo deja con el sabor inconforme de que no la llevó hasta las últimas consecuencias y su recuerdo lo acompaña como una “vaga esperanza inútil que me sigue por las calles como un perro sarnoso” (598).

El relato de Cortázar deja una serie de “huellas literarias” para que el lector avisado pueda seguir la pista que el ingenuo narrador no siguió y descubrir que éste sin saberlo, había bordeado la revolución poética de Lautréamont y por lo tanto la explosión libertaria de la vanguardia. Ámbito de “belleza convulsiva”, de lo “maravilloso siniestro”, el París decimonónico soñado por el narrador sugiere una íntima comunión entre deseo, violencia y rebeldía e insinúa una comunidad ideal que solo puede existir de cara al peligro, en un ambiente de riesgo y de libertad.

6. EL TURISTA DE LA IMAGINACIÓN Y EL DETECTIVE RAZONADOR

Tanto *La pesquisa* como “El otro cielo” tratan de un viajero mental y un laberinto de continuidades espacio - temporales. En ambos vacila la identidad del personaje que los realiza; en ambos puede apreciarse una colonización, tanto del individuo como del espacio urbano, por el terror; en ambos personajes, Morvan y el narrador de EOC, existe un acercamiento a la muerte y a la locura vinculadas al erotismo. *La pesquisa* y “El otro cielo” comparten una topografía onírica (París), unos crímenes seriales (prostitutas de París, ancianas de París) y la sugerencia de un nombre Laurent, Lautret, Lautréamont. En ambas historias una ciudad se prolonga en otra insensiblemente y un buscador se separa de sí mismo por la fisura que el ensueño y la violencia

introducen en sus respectivas cotidianidades. El Buenos Aires de “El otro cielo” es el territorio banal donde parece que todo ya está dicho y las vidas están preescritas. Pichón describe a los habitantes de París como multitudes teledirigidas y uniformes:

“[...] entre la reproducción y el consumo. Previstos rigurosamente por cuatro o cinco instituciones petrificadas que se complementan mutuamente- la banca, la escuela, la religión, la justicia y la televisión- como un autómatas por el perfeccionismo obsesivo de su constructor [...] idénticos y previsibles, en cada uno de los desconocidos que cruzan por la calle y que, como ellos, [...] se levantarán trayendo consigo las mismas experiencias concedidas por lo exterior que ellos creen intransferibles y únicas, después de haber vivido las mismas emociones y haber almacenado en la memoria los mismos recuerdos.” (LP: 134)

El narrador de EOC es un personaje atrapado por las convenciones y ocupado en una existencia ordinaria. Tampoco Morvan es un hombre extraordinario:

“Incluso por contraste o por omisión era un hombre de su época y, a pesar de su singularidad, era un término medio del país que lo había producido: metódico por la educación recibida, racional y ponderado por temperamento, tolerante por conveniencia íntima, moderno por la fuerza mercantil.” (LP: 20-21)

Ambos viven olvidados de sí y sumergidos en sus ocupaciones pero en ambos se produce una suspensión de la cotidianidad y en ambos textos esta suspensión involucra el sonambulismo y la violencia. El clima de terror en “El otro cielo” va apoderándose del barrio de las galerías de tal manera que todo el mundo “habla Laurent”, es decir el terror se respira en el ambiente. En la novela de Saer el relato sobre la historia parisina también empieza en un ambiente enrarecido por la violencia y ambos personajes viven un tiempo de excepción (en ambos cuentos es invierno en París y cae la nieve). En el juego de dobles que se establece en LP entre Morvan y Lautret encontramos otra vez los mismos elementos que en EOC. El nombre de Lautret, es el “guiño” de la alusión y en ella se anudan tanto Lautréamont como Laurent, el otro, su sombra. Lautret es el personaje con el signo de la acción. Él hace lo que Morvan quizás simplemente sueña. Al igual que en la relación entre Laurent y Lautréamont en EOC, donde uno ejecuta los asesinatos que el otro imagina o escribe, Lautret ejecuta los sacrificios que acaso Morvan sueña en su ciudad siniestra y no recuerda. El hecho de que Lautret se relacione con la mujer que Morvan abandonó y de alguna manera la usurpe, lo convierten también, en un sentido sexual, en la parte activa de Morvan. Morvan es el detective razonador y Lautret, hombre de acción y sin escrúpulos, (más ligado al modelo del policial negro o duro norteamericano⁴³) ejecuta lo que Morvan urde en sus reflexiones o en sus delirios. No es imposible que esta división del trabajo entre los dobles se dé

43 M. Candelaria Olmos Vélez ha señalado esta dimensión extra de la duplicación: Morvan y Lautret son dobles que corresponden a dos modalidades del policial: Morvan es detective de novela de enigma y Lautret de novela negra o dura. Ver: “La verdad imposible: una lectura de *La pesquisa* de Juan José Saer” SISIB<<http://www.uchile.cl/bibliotecas>>

también en el ámbito de los crímenes y en el de la sexualidad. El narrador en EOC, insinúa que el sudamericano (o sea Lautréamont), podría ser Laurent (595) -lo que sus nombres de alguna manera confirman- y Laurent es el nombre de la violencia y el terror en los rumores de la ciudad. En LP, Morvan es quizás inculpaado por los asesinatos que acaso sólo Lautret ha podido de hecho cometer. En esa relación especular, ambos son culpables: uno por concebir o imaginar o soñar y el otro por ejecutar.

Ambos textos plantean un inquietante interrogante sobre la responsabilidad de la ficción y la escritura desde y sobre un universo pulsional que cobra cuerpo o se refleja en los horrores de la historia. En ambos relatos se alude a cataclismos históricos: en EOC la diégesis porteña transcurre bajo el régimen peronista al que se llama “la dictadura”. La parisina durante las vísperas de la guerra franco-prusiana que culminará con la temporal ocupación de Francia y el estallido de la Comuna de París. Mientras tanto, en el tiempo “real” del narrador, París y buena parte de Francia sufren la ocupación alemana de la segunda guerra mundial. En LP, se alude a esta última guerra a través de la filiación problemática de Morvan (puede ser hijo de un oficial de la Gestapo) y una madre que encarna una modalidad de colaboración con el ocupante. En cuanto a la diégesis santafesina, es clara la alusión al llamado proceso, la dictadura militar en Argentina entre los años 76 y 82, por la fecha en que Pichón Garay retorna, 1988, y por la mención a la desaparición de su hermano y la culpa subyacente en Pichón por no haber vuelto a la Argentina cuando los sucesos.

En ambas historias los actos del asesino reflejan problemas de la creación literaria: Lautréamont atenta contra el orden mediante una “poesía maldita” y Laurent mediante sus crímenes como “reconcentración del mal”,⁴⁴ como sombra del poeta. El asesino de LP introduce el desconcierto en París con actos monstruosos cuyo patrón y misterio se asemeja a un texto hermético de la vanguardia. La disposición estética de los cuerpos desmembrados de sus víctimas solicita una interpretación pero su sentido es solo conocido por su autor: “El hombre o lo que fuese desaparecía detrás de sus actos como si la perfección que había alcanzado en el horror le hubiese dado el tamaño del demiurgo que únicamente existe en los universos que crea” (LP: 30).

El texto encontrado en casa de W. Noriega es examinado como se examinan los restos humanos dejados por el asesino. Como si el misterio del autor de unos crímenes monstruosos se asociara al misterio del autor de “En las tiendas griegas”. Como si su misterioso autor hubiera “cometido”

44 Laurent, funciona en EOC, como una concentración del mal al igual que el Mr. Hyde de la novela de Stevenson “es una concentración, en el sentido del mal, del médico” (Rodríguez Monegal, julio-diciembre de 1973: 625-639).

una novela.⁴⁵ Más aún, la impenetrabilidad de sus señales es paralela a la opacidad del lenguaje en su cruda y muda materialidad. El asesino martiriza los cuerpos como el poeta martiriza las palabras hasta devolverles su abismal ambigüedad.⁴⁶

Ambos personajes viven un tiempo de excepción en una ciudad soñada, pero hay diferencias importantes: la que diferencia el ensueño de la pesadilla. El comisario no percibe la ciudad del terror como una oportunidad para refugiarse en una patria secreta de imaginación y goce. En Morvan predomina la extrañeza y quizás el espanto. El narrador de EOC es un soñador diurno que se mantiene físicamente alejado de lo tenebroso. Acepta sin extrañarse el territorio fantástico por donde deambula, guiado exclusivamente por el deseo y no lo interroga. Al no atreverse a hablar con el sudamericano, emisario de lo vedado, evitó un careo directo con lo oculto. Cuando se reintegra a su apacible vida porteña nos deja la impresión de un “hombre sin atributos”:

“Y entre una cosa y otra me quedo en casa tomando mate, escuchando a Irma que espera para diciembre, y me pregunto sin demasiado entusiasmo si cuando lleguen las elecciones votaré a Perón o a Tamborín, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio” (606).

Morvan, en cambio, es un comisario de policía, un profesional descifrador, un “detective” empeñado en conocer y resolver misterios. Morvan persigue incansablemente a un asesino que experimenta como su propia sombra y que ha matado durante nueve meses a veintisiete personas (Laurent, ha matado a nueve al comenzar el relato). Desde su título LP supone el predominio de una lógica de búsqueda y confrontación y Morvan en cierto sentido, resulta ser otro tipo de personaje cortazariano: la figura de “el perseguidor”. La diferencia está en la presencia de esa “pulsión de verdad” o necesidad militante de conocer que el porteño soñador de EOC no siente en ningún momento y que sin embargo es el fundamento de la personalidad de Morvan. En la página 51 (de LP) se habla de la crítica literaria como la exploración de un cuerpo. A Soldi le era imposible

“[...] desembarazarse de la convicción, firme como un sortilegio, de que un instrumento capaz de desentrañar el sentido de estos tejidos abigarrados, será al mismo tiempo la clave para comprenderse, siquiera fragmentariamente, a sí mismo” (LP: 45).

45 Esta relación entre crimen y escritura se remonta al ensayo de Thomas de Quincey, *El asesinato como una de las bellas artes* (2000) que bosquejó una estética irónica del crimen, pero también a Sade y al propio Lautréamont quienes, más que cometer, escriben sus crímenes y esta escritura opera como una blasfemia para la sociedad que iguala al poeta y al asesino en la transgresión.

46 “[El lenguaje] es la presencia de las cosas antes de que el mundo esté allí, su firme permanencia cuando el mundo ha desaparecido, la terquedad de lo que continúa existiendo después de que el mundo ha desaparecido” (Blanchot, 1949. 317) (Mi traducción).

Esta actividad crítica se presenta entonces como la actividad exploratoria del asesino en el cuerpo de sus víctimas. Se desmenuza un texto como se desmenuza un cuerpo. Se busca una respuesta sobre el enigma de la condición humana en los textos y en los cuerpos de las ancianas. Naufraga el investigador (el crítico, el “detective”, el asesino) en las mismas incertidumbres. Si el personaje narrador de EOC es un lector “pasivo” que se mueve por su fantasía como un turista se movería en una ciudad desconocida, Morvan se comporta como un hermeneuta activo que no rehuye ir al encuentro del secreto. Pichón lo presenta como un ser disciplinado, obstinado y metódico cuya apetencia de verdad era más fuerte que “la pasión del placer, que la de sí mismo y aún que la de la piedad o la justicia” (LP: 18).

El detective es un hombre volcado por entero hacia el conocimiento objetivo del mundo, y está convencido de que “la zona clara de la existencia es el escenario al que debe convergir la dispersión caótica del mundo” (LP: 24), es decir, es un hombre que entre el flujo caótico de novedades se siente llamado a separar lo real de lo ilusorio y lo plausible de lo descabellado. Pero el tiempo como progresión lineal se interrumpe durante los extravíos oníricos de Morvan y cabe imaginar que durante los lapsos en que Morvan circula por la ciudad infernal (lapsos claves que la narración de Pichón nos escamotea) el policía es Edipo cometiendo incesto, es un Zeus violador, un Perseo que degüella a la Gorgona o un Belerofontes hundiendo su lanza en la boca de Quimera o más concretamente, un Orestes asesinando a su madre.

Es como si el asesinato y el estupro fueran formas de romper la circularidad del ámbito onírico para retomar el movimiento lineal de la búsqueda y así reinstaurar un tiempo progresivo, es decir, para reiniciar realmente el relato policial en términos de “búsqueda heroica”.⁴⁷ Pero se trata siempre de una progresión irónica y el relato cobra entonces una dimensión aún más inquietante porque el perseguidor, creando por la noche las causas de su búsqueda diurna, matando para poder buscarse, persiguiéndose a sí mismo, instala una circularidad más abarcadora y agobiante: una infinitud de la violencia.

47 “En última instancia el tiempo de la búsqueda prevalece sobre él (el tiempo regresivo o circular del viaje imaginario) debido a la ruptura, a la brecha que posibilita que emerja el mundo de la acción del país de los sueños, como si la función del cuento consistiera en obtener el tiempo progresivo de la búsqueda del tiempo regresivo del viaje imaginario”. (Ricoeur, 1999:208).

7. EL OTRO INFIERNO

Ambos relatos refieren a un sadismo repetido y virulento, a la conocida diégesis del “serial killer”. La matanza disciplinada, repetida, fría, calculada trae inevitablemente a la memoria las desapariciones durante la dictadura en la que desapareció “el Gato”, hermano mellizo de Pichón. Esta desaparición es el tercer enigma de LP, el menos examinado o discutido por los personajes y sin embargo es uno de los elementos que permiten ver, como se ha visto, en LP, una reflexión sobre el terror de Estado en la Argentina.⁴⁸ Esto no tiene por qué excluir una consideración adicional más profunda sobre la violencia. Más bien la subraya y la completa. Cuando la configuración sádica se vuelve práctica cotidiana, institucional y la violencia prolifera, pierde su calidad de excepción, su aura sublime y en el asesinato serial o en el terror de Estado se convierte en regla, deja de representar un lugar de producción de sentido para instalarse como pura demencia.⁴⁹ En el juego de analogías LP insiste en un acercamiento a la violencia que destaca su circularidad y su esencial banalidad que la vuelve opaca y resistente a la interpretación.

El París crepuscular de LP está fuera del tiempo y se vincula en la mente de Morvan con figuras emblemáticas de la mitología. Es una temible radiografía de la ciudad diurna. No es el “otro lado” sino “el mismo” desplegado como continuidad infernal.

La repetida alusión mitológica apoya por un lado la lectura psicoanalítica que explica la culpabilidad de Morvan sobre la base de una peripecia edípica pero al mismo tiempo sugiere una referencia textual más profunda y arcaica de la violencia. Los textos de la mitología y la tragedia griega hablan precisamente de transgresiones, excesos y pasiones de una crueldad recurrente donde figuran el matricidio, el parricidio, el asesinato de hijos o hermanos, el incesto, el homicidio ritual, la violación o la masacre. Como relatos fundacionales de la cultura occidental sugieren una primera aproximación a la violencia del origen. Refieren directa o indirectamente a la violencia que según una serie de aproximaciones antropológicas, filosóficas y psicoanalíticas estaría en el origen de la sociedad y de la cultura⁵⁰. El libro de mitología de Morvan parece vincular el inédito de W. Noriega con el relato de Pichón Garay. Ambos relatos aluden a la

48 Sobre esta clave ética en LP ver Florinda Goldberg, *Hispanamérica*, 1997: 89-100 y Jorgelina Corbatta, 1999: 65 -100. De manera más matizada, en lo que refiere a las relaciones entre culpa personal, culpa colectiva y crisis de sentido, Genevieve Fabry, *Bulletin Hispanique*, no 2, diciembre 2003.

49 “Transcendence is the name humanity gives to violence at a distance; blasphemy, impiety and evil, are de names it gives to violence in proximity [...]. The decline of symbolic violence brings on an increase of real victims” (McKenna, 1992: 157 y 167).

50 Baste mencionar los trabajos de Sigmund Freud, *Totem y tabú* y el clásico de Rene Girard, *La violence et le sacré*, además de una serie de trabajos de George Bataille sobre este tema (como *Lágrimas de Eros*).

violencia ancestral de la humanidad, lo que haría del libro de mitología una de las claves de la novela.⁵¹

Me parece evidente que el texto de Saer mantiene un diálogo difícil con la retórica surrealista de la crueldad que proponía el exceso como una vía de conocimiento e incluso de felicidad. El exceso es una manifestación de rebelión y ésta puede cambiar el signo de las cosas (Badiou: 143).

El narrador de EOC busca gozoso la ciudad escondida como un territorio prohibido pero añorado, donde algo terrible y atractivo se esconde. Morvan parece intuir en su sueño, en su estado de trance, cuando camina por esa ciudad alternativa en la que París se desdobra, una forma de esclavitud, de sin sentido, de arbitrariedad. No se trata de una alternativa o fantasía compensatoria, no la ilusión de una vida más plena, más soberana en la vecindad de la violencia poética. Morvan vive durante el día en una ciudad que ha olvidado su origen, que se ha quedado sin dioses. Una ciudad de la banalidad organizada que vive de espaldas al territorio de lo sagrado.

“Aunque el último dios de occidente se encarnó como dicen en este mundo y se hizo crucificar a los treinta y tres años, con el fin de que las grandes tiendas, los supermercados y las casas de artículos para regalos multipliquen su volumen de ventas en día de su cumpleaños, sus adoradores, que han sustituido la plegaria por la compra a crédito y la veneración de los mártires por la foto autobiografiada de algún jugador de fútbol...” (LP: 79).

Morvan puede estar descubriendo en la noche los múltiples pero anónimos lugares de sacrificio ocultos en la ciudad secular y burguesa que por vivir de espaldas a su ancestral origen homicida no sabe conjurarlos.⁵²

La proximidad de la violencia anula la conciencia y el relato. Para discutir este extremo hay que referir al texto hallado por los amigos Santafesinos: “En las tiendas griegas” y cuya paternidad los amigos investigan. Quien estaba próximo a los acontecimientos sabe menos que aquel que llega de lejos. Más aún, si para el soldado viejo los acontecimientos que está presenciando de primera mano no tienen mucho sentido, la distancia geográfica del teatro de acción ha hecho germinar multitud de relatos legendarios que consiguen dotar de sentido a las confusas alternativas bélicas. Distancia y proximidad se relacionan con dos tipos de verdad:

“El soldado Viejo posee la verdad de la experiencia y el soldado Joven la verdad de la ficción. Nunca son idénticas, pero aunque sean de orden diferente, a veces pueden no ser contradictorias” -Cierto – dice Soldi- Pero la primera

51 Milagros Ezquerro hace del libro de mitología la clave de la novela, a un nivel estructural, pero no esclarece el motivo. En “Entre Escila y Caribdis” (Ezquerro, 2001: 51-61).

52 “Unnamed sacrifice continue to demand its victims; it becomes nomadic and displaces everywhere the sites of its cult”, Roberto Calasso, *La ruine de Kasch*, p. 269, citado por McKenna (1992:174).

pretende ser más verdad que la segunda. [...] -No lo niego – dice [Pichón]- Pero a la segunda, ¿Por qué le gusta tanto venderse en las casas públicas?” (LP: 112).

Tema frecuente en Saer⁵³ es la crítica de la pretensión testimonial y el vértigo ligado a la aprensión múltiple del acontecimiento. La ficción es un vehículo de conocimiento especulativo, conjetural, más “verdadero” que el testimonio, que de todas maneras, epistemológicamente es imposible. Por otra parte, la ficción, se desacredita a sí misma cuando mercantilizada pierde rigor e intensidad. La ficción es verdadera cuando da cuenta de sus complejas relaciones con lo real.

Se convierte en artificio y “apología de lo falso” (LP: 14) cuando es fugaz pasatiempo.

La dialéctica de proximidad y distancia atañe también a la situación de Morvan, en relación con el asesino, su doble o “su sombra”. El asesino despertaba en él

“una sensación de proximidad e incluso de familiaridad lo que [...] lo abatía de un modo inexplicable y al mismo tiempo lo estimulaba a seguir buscando. Esa sensación tenía sus razones objetivas, porque el espacio en el que se cometían los crímenes venía circunscribiéndose a un radio cada vez más corto a partir del despacho especial de la Brigada” (LP: 13).

De modo que la historia parisina es también una historia del acercamiento gradual del terror y de la violencia, tanto geográfico, como psíquico en dirección a Morvan. El comisario es al mismo tiempo el soldado Viejo y el soldado Joven mientras que el narrador de EOC es un aspirante a soldado joven que no llega a serlo, es decir, que delega su función de mistificador en el lector. La aproximación de la violencia, de lo ominoso, no hace más que confundir progresivamente a Morvan a medida que más percibe. Hacia el final no sabe si es él mismo quien cometió los crímenes o si fue Lautret. Ambas soluciones delatan proximidad, ya que Lautret es su mejor amigo, además de antiguo colega. La cercanía de la violencia, (de lo vedado), está subrayada por la abundancia de indicios materiales (cuerpos) que paradójicamente destruyen la posibilidad de conferirle un sentido. La divinidad es “tan benevolente a la distancia como terrible en la proximidad” (Girard, 1972: 134).

La violencia en EOC tiene dos receptores, el joven distraído que practica la ensoñación y la fuga, y el lector que está en condiciones de percibir las señales que el narrador no percibió. Lo que el lector reconstruye con las huellas diseminadas en el texto (los epígrafes y los datos biográficos de Ducasse) es una presencia escondida, la figura del poeta maldito por definición. La estrategia consiste en evocar y sugerir esta figura, no en interrogarla. Detrás de la extraña historia fantástica que su protagonista no llegó a entender se esconde una configuración mítica. Podemos llamarle el mito (moderno) de la poesía maldita o el mito de Lautréamont o el mito del surrealismo o el

53 Por ejemplo en: Juan José Saer, *El concepto de ficción*, (1997: 9 a 18).

mito de la literatura como redención y libertad. En cualquier caso se trata de una forma de legibilidad y de objetivación. Una vez resuelto el enigma del sudamericano, el lector siente que ha comprendido. Se produce un reconocimiento y éste es del orden del mito si nos atenemos a la definición esbozada por Roland Barthes: “El mito es un sistema semiológico que amenaza desbordarse en sistema factual” (2003: 228). Ni el narrador ni el lector son impulsados a descifrar este conjunto de analogías débiles que ofrecen un saber confuso y parasitario. La analogía entre violencia y libertad, hecha al nivel mítico, provoca una lectura catártica, hace que el lector acepte esta unidad entre sentido y significante reproduciendo la distracción del narrador a otro nivel. La figura mítica de Lautréamont confiere a la violencia un sentido, una forma de inteligibilidad, le devuelve un lugar en el orden de los signos, un lugar textual a la crueldad, aunque éste sea el del mito de la poesía maldita.

La contigüidad de ambas ciudades sugiere una oposición: la que habría entre el orden burgués y el de la trasgresión. Escrito en unos años en los que la destructividad de la vanguardia ya había pasado a formar parte de un arsenal familiar de imágenes estereotipadas, EOC parece devolverle una segunda vigencia a través de su presentación como mensaje cifrado. Un aura “que solo puede apreciarse en el momento de su desintegración”. (Gilloch, 2002: 181)⁵⁴

En el relato de Cortázar existe una focalización distanciada de la violencia. La renuncia del narrador a abandonar su actitud “turística” y el desciframiento al que se invita al lector hacen posible su mistificación como alegoría de la subversión poética.

El texto de Saer nos propone, a través de la conciencia desde la que se narra, una aproximación suicida enfrentándonos directamente al ejercicio de la violencia, a la práctica de la mutilación, de la división de lo que fue indiviso, es decir, el individuo. Este involucramiento aniquila el valor “aurático” de la violencia y le devuelve la opacidad de la materia. No genera sentido sino trozos de carne anónimos:

“...se desnudará enteramente para no mancharse de sangre, en el cuarto de baño, o en el dormitorio, plegando con cuidado su ropa, para poder salir más tarde impecable a la calle,[...] volverá desnudo al living o al comedor con el cuchillo en la mano dispuesto a continuar su faena.[...] Puede separar el tronco de la cabeza, o amputar los miembros o los senos, o las orejas o arrancar los ojos y acomodarlos con cuidado en un platito [...] o comenzando desde el bajo vientre, abrir la parte delantera del cuerpo desde el pubis a las costillas, sacando los órganos afuera...” (LP: 35-36).

54 La literatura engendrada por los textos de Ducasse fue para Benjamin una forma de subversión antiburguesa. Después de los años 40 del siglo XX sin embargo, puede aplicarse a la poesía maldita el mismo rasero que Benjamín aplicó a los iconos artísticos del siglo XIX. El tratamiento del “fantasma” surrealista en el texto de Cortázar es de carácter “aurático”, no subversivo.

La proximidad es acercamiento radical a la víctima. Al despedazar los cuerpos desaparece su estatuto identitario y su esencial ambigüedad. Los cuerpos reducidos a materia inerte parecen realizar vicariamente un ideal de transparencia. Despellejar es entonces una aspiración de radical desnudez. La operación de carnicería que el asesino realiza con gesto preciso, casi rutinario, es una indagación en los cuerpos. Su actividad es el doble monstruoso de la pesquisa diurna. Como ha señalado D. Scavino trasmite otra idea de locura: la que consiste en querer “reinar sobre los hechos”, “disponerlos, moldearlos según los parámetros de los discursos humanos” (Scavino, 1997: 53). El Morvan lúcido es un sujeto implacable cuando aplica la ley ante la cual los individuos son iguales (la justicia es ciega) y frente a quienes Morvan no muestra ninguna clase de emoción. Su única pasión es el trabajo de policía y

“era el más recto [...] y el más meticuloso desde el punto de vista de la ley” [...] y su “pulsión de verdad [...] no tenía más límite que la legalidad y [...] por esa razón era indiferente a la compasión – que al margen de su oficio no le faltaba – e incluso a veces a la justicia”. (LP: 14-15).

El otro, el asesino, sea quien sea, aplica una misma lógica en su programa de aniquilación. Si Morvan aplica un ideal universal de legalidad, el asesino aplica un principio universal de obediencia a su pulsión sádica. Las ancianas conforman una categoría únicamente definible por sus edades haciendo abstracción de todo aquello que podría distinguirlas. A todas ellas el asesino les aplica el mismo tratamiento, “*indiferente a la compasión*”.

La idea de que ambos, el detective y el asesino, están obsesivamente comprometidos en una búsqueda, en un querer “desentrañar” el misterio, confirma que “*el galgo y su presa piensan de la misma manera*” (LP: 107). Es como si una enfermiza voluntad de transparencia fuera la que animara el terror.

El misterioso autor de los asesinatos parisinos, sus motivaciones, sus claves de comportamiento, se muestran parcialmente en una sucesión de pliegues. En un primer pliegue el asesino, se nos muestra como monstruo (“el hombre o lo que fuera”), figura que alude a su carácter extraordinario e inclasificable. En este sentido se trabaja la analogía asesino - artista que “solo vive en los universos que crea” (LP: 30). En un segundo pliegue, el asesino lleva a cabo una tarea de investigación de carácter radical. Esta radicalidad pesquisidora se manifiesta en la disección de los cuerpos y puede leerse como la continuación crepuscular, nocturna de la vida del policía. Reunidos en el asesino tenemos entonces dos pliegues: el crimen como obra y el crimen como actividad crítica de análisis llevada hasta las últimas consecuencias.

Esta dualidad vuelve a desplegarse en la relación Pichón – Tomatis: Pichón tiene el papel de contar, relatar, dar una forma estética a la historia del monstruo. Tomatis asume el rol del

“pesquisa” recurriendo a un modo de operar analítico. En ambos, está presente el asesino, el monstruo.

La crueldad del asesino puede leerse como el reverso obscuro de la ley⁵⁵ y en este sentido su signo es la obediencia y no la rebeldía (artística) que evoca EOC. Justamente constituye una duplicación obscena de la crueldad (congénita) del “orden”, idea subrayada por el hecho de que los asesinos posibles son policías y más en general, porque todos los sospechosos comparten un modo de ser occidental y cartesiano.

La mirada inquisitiva de Morvan que descubre en su pesadilla la naturaleza servil y humillada de la comunidad de la que forma parte es correlativa a la mirada agresiva del asesino sádico que penetra a sus víctimas más allá de sus ropas y más allá de su piel para descubrir la fundamental identidad de los cuerpos. Esta mirada se acerca a la realidad del sujeto en una proximidad perturbadora, la absoluta proximidad de lo real. Esta revelación de los íntimos “tejidos abigarrados” del cuerpo es la cercanía que propone LP. Es esta dialéctica de proximidad y lejanía la que al mismo tiempo une y separa ambos textos. Mientras el narrador del EOC mantiene una distancia “masturbatoria” frente al objeto de sus deseos, es decir no llega a convertirse en Laurent, el policía o su doble penetran en la ciudad maldita de la demencia, penetran en la “realidad” de los cuerpos hasta convertidos en trozos de carne. La operación de despellejar y desmenuzar un cuerpo es un gesto “antisemiótico” puesto que nuestra relación fenomenológica con el cuerpo vivo está basada en la radical separación entre la superficie de la piel y lo que se encuentra debajo de ésta. Esta separación, este olvido momentáneo de las entrañas de un cuerpo, sólo puede darse en el orden del lenguaje.⁵⁶ Para significar, el lenguaje se distancia doblemente: de la cosa que nombra y de la materialidad de los signos. EOC es una operación de distanciamiento que anima la mitificación.

La historia de Morvan en LP realiza la operación inversa: se aproxima a “ese lado del día que el día rechaza para poder convertirse en luz” (Blanchot, 1949: 317). La investigación policial en la zona diurna se radicaliza en la zona oscura sin llegar a detenerse siquiera en la piel del sujeto. Esta búsqueda de la verdad última abolirá todo relato al enfrentarnos con la opacidad de lo real, con la impenetrabilidad, muda, material, anónima de los despojos humanos. En este sentido la operación de desciframiento que supone la lógica policial de LP destruye la violencia como mito: destruye su cualidad de simbolización, impide que su horror pueda hacerse comprensible, reintegrado o neutralizado estéticamente por una ficción idealizadora. Nos remite a una

55 Ver la relación entre institución y sadismo en Lacan comentada por S. Žižek (1998: 299-329).

56 Una de las definiciones de “lo real” lacaniano es precisamente la carne roja sin piel, su palpitación sin ese “vestido de la carne” (Žižek, 1998: 299-329).

incertidumbre esencial, a una violencia material y muda que funciona como el doble obsceno de la ciudad de la vigilia, revelando su crueldad oculta, la locura que la informa y en última instancia la locura que está en el origen de la razón.⁵⁷ La violencia que está en el origen del lenguaje.

Ante la disposición “estética” de los cadáveres Morvan siente estar ante un lenguaje desconocido. Es “otra lengua”, ininteligible, cuyos signos han sido olvidados. La afasia de Morvan después de su captura es muy significativa. Se asomó a su lado oscuro y al lado oscuro de los signos, “vio” lo que es inexpresable en el lenguaje de la razón. En el momento de máxima aproximación a lo monstruoso Morvan se mira desnudo y cubierto de sangre en el espejo: “El sabía que él era él, Morvan, y sabía que estaba mirando la imagen de un hombre en el espejo, pero esa imagen era la de un desconocido con el que se encontraba por primera vez en su vida” (LP: 134).

Este momento de anagnórisis, normalmente el paso de un *no saber* a un *saber*,⁵⁸ en Morvan resulta en un pasaje de saber a un nuevo *no saber*. El comisario descubre no tanto su culpabilidad sino la posibilidad de haberlo sido. Descubre una culpabilidad más esencial que ya ni siquiera depende de la confirmación de los hechos. Una no identidad, una nada que lleva dentro de sí. Su diferencia con el monstruo se anula y este nuevo (des)conocimiento le condena al silencio. Es este momento en que las ciudades duplicadas de la novela cobran el sentido de un laberinto y que *La pesquisa* se acerca otra vez e insospechadamente al relato de Borges “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. El toro blanco que Morvan ve en su recuerdo deja de ser el disfraz de Zeus para convertirse en el regalo de Poseidón al rey de Creta: el toro blanco que fuera padre del Minotauro. Morvan intuye que puede ser el hijo del oficial alemán, que él es o puede ser el monstruo que, en el centro de su laberinto urbano, sacrifica a las ancianas. En el momento de mirarse en el espejo, Morvan no descubre su crimen o su culpabilidad, sino lo infundado de su

57 En la novela *Las nubes* de J.J.Saer se encuentra también en un nuevo misterioso manuscrito la frase: “porque es la razón la que engendra la demencia” (1997:185).

58 Cfr. Lucas (2001 [1968]: 291): “The complex play is distinguished from the simple by the presence of peripeteia or an anagnorisis, a reversal or recognition; this means in effect that one or more of the characters is in ignorance on some vitally important matter, often the true identity of one of the characters, perhaps of his own”.

ser,⁵⁹ su potencialidad de asesino. ⁶⁰ Morvan revisa el libro ilustrado de mitología en su celda como si iniciara un lento “des-aprendizaje” de sí mismo. ⁶¹

Los espacios de excepción que unen y separan los textos de Cortázar y Saer constituyen un verdadero “cronotopo”⁶². El París onírico, a pesar de las diferencias cronológicas, parece estar siendo la bisagra que conyunta ambos textos. Ambos son espacios alternativos de la experiencia. En ambos el tiempo real se ve trastornado, detenido o desvirtuado en anacronismo. En EOC el espacio bonaerense y el parisino decimonónico consiguen convivir, separados, como si el modelo de pasaje entre ellos fuera la pulcra visita nocturna del narrador a un prostíbulo que nunca llega a comprometer su vida oficial y diurna de pequeño burgués. La restauración final de la separación entre las dos ciudades, la del deseo y la de la responsabilidad (y el tedio), en el relato de Cortázar devuelve las cosas a su lugar.

En LP, en cambio, la narración ensaya una aproximación progresiva entre los espacios diurno y nocturno hasta hacerlos colisionar en la persona de Morvan. En él la memoria contamina la conciencia y se descalabra el límite entre razón y delirio. La violencia no se circunscribe al espacio nocturno sino que impregna el espacio diurno y acaso lo informa. La ciudad del deseo se revela como tiránica, como obediencia a pulsiones ancestrales y destructivas. La agresión deshace la frontera de los cuerpos, mezcla lo interior y lo exterior, la piel y las vísceras. La abundancia de cuerpos del delito, termina por oscurecer el sentido de la realidad. Los espacios dejan de ser meramente contiguos; se vuelven continuidad infernal. El cuento de Cortázar descubre la existencia de una ciudad sumergida en ensoñaciones compensatorias, la pesadilla relatada en *La pesquisa* es un cruento despertar.

Hay un pasaje de LP que parece confirmar el horror que está ligado a toda empresa de conocimiento: durante el viaje en lancha que los amigos realizan Tomatis recita el canto XXVI de *La Divina Comedia*, aquel que refiere una leyenda medieval sobre Ulises. Su empresa última, sugiere Dante en este canto, es la de llegar a conocer lo más secreto, lo más

59 “[...] y la verdad última de su propio ser era más inasible que el reverso negro de las estrellas.”(p.135)

60 “Radical evil is not this or that deed but the potentiality for darkness. And yet this potentiality is also the potentiality for light” (Agamben, 1999:181). A mi modo de ver Morvan ha logrado una experiencia originaria descubriendo primero su congénito “potencial de oscuridad” y más tarde, a través de la ficción la ambigüedad de ese potencial.

61 Morvan ha perdido su “Genius”, y sus gestos aprendidos de policía ya son sólo suyos: “Y aún así, en alguna parte sabemos que [la vida] nos pertenece, que solo ahora comenzamos a vivir una vida puramente humana y terrena, [...] Es el tiempo exhausto y suspendido, la brusca penumbra en la cual comenzamos a olvidarnos de Genius, es la noche concedida” (Agamben, 2005:17)

62 “The chronotope is where the knots of narrative are tied and untied...” (Bakhtin, 1981:250)

vedado; la empresa más humana pues es la que separa a los hombres de las bestias. El héroe propone a sus viejos compañeros de aventuras cruzar las columnas de Hércules y aventurarse por el lado “siniestro” del Atlántico, su lado izquierdo, el hemisferio sur. La empresa intrépida y orgullosa de Ulises termina con el descubrimiento del purgatorio pero entonces un viento de muerte hace naufragar la embarcación y el “mar se cierra sobre ellos”.⁶³ Ulises es condenado en el texto de Dante por haber perseguido las verdades últimas, haber querido penetrar los enigmas vedados a los mortales.⁶⁴

El cataclismo que LP parece querer “nombrar” a través de los actos del monstruo y sus resonancias literarias e históricas, es un más allá y un anterior a la razón. Se trata entonces de una violencia del “principio”, anterior al significado.

Como de diferentes maneras proponen Rene Girard y Jacques Derrida,⁶⁵ el lenguaje racional surge precisamente en el acto de nombrar la demencia, creando así una primera separación violenta, una diferencia entre sentido y sin sentido, razón y locura. Pero el lenguaje lleva las marcas de la demencia, su huella, la del primer homicidio que fue el origen de la comunidad.⁶⁶ El lenguaje oculta y a la vez revela esta violencia primordial. Al no abandonarse a la ilusión del desciframiento o de la mitificación, LP preserva intacta esta ambigüedad, preserva este “monstruo de lo indiferenciado” abriendo el relato hacia su propio fondo oscuro que es su origen ancestral y en última instancia su objeto. Para existir, para decir, el relato tiene que ir, como el comisario Morvan, (y Ulises) al encuentro del infierno que al mismo tiempo puede aniquilarlo.⁶⁷ Y ese viaje al infierno es también un desandar, un retornar a lo imborrable.

8. EL FANTASMA Y LA VIOLENCIA

Al igual que el improbable asesino, la ciudad o ciudades que aparecen en esta novela difícilmente pueden reconocerse en ciudades reales. Morvan como Pichón mismo señala tiene

63 “infin che ‘l mar fu sopra noi richiuso”. (Alighieri, 1960; 533).

64 Jorge Luis Borges interpreta de esta manera el canto XXVI de *La Divina Comedia* en *Siete noches*. (2002: 32)

65 Derrida refirió como “la violencia ontológica” a lo que da lugar a la escritura. Ver: « Violence et métaphysique », cap. 4 de *L’écriture et la différence*, 1967.

66 Según Rene Girard, el origen del significado y de la comunidad se relacionan con el pasaje de una violencia generalizada e indiferenciada a la violencia sacrificial, a una víctima común. En torno a la víctima, chivo expiatorio, nace una comunidad organizada, un antes y un después del sacrificio, un orden sagrado y otro profano. Este orden sagrado es ambivalente, a la vez aborrecido y deseado. En esta ambivalencia se funda la cultura (Rene Girard, 1972).

67 “The emergences of the cogito as language, as rationality, as philosophy, consist in the rejection of the violence it performs, in the performance of the violence it rejects. Language is the representation of the violence, the chaos, the indifferenciation it rejects” (McKenna, 1992:48).

mucho de un detective de película. La ciudad duplicada en la pesadilla es leída por el propio comisario como una ciudad alegórica. Sus vínculos con la ciudad “real” la delatan como una “radiografía” que ilumina los aspectos ocultos de la primera. Al mismo tiempo, la ciudad soñada contamina de irrealidad a la ciudad diurna. En la mente de sus habitantes, la ciudad concreta o material desaparece detrás de “un archipiélago de representaciones electrónicas y verbales” (LP: 29).

La pesadilla de Morvan, la exploración involuntaria de la ciudad profunda, obedece a la lógica de una operación hermenéutica, como la iniciada sobre el texto inédito que investigan los amigos o como la que el asesino realiza respecto a los cuerpos de las ancianas. Se trata de una mirada que intenta ir más allá de las apariencias, más allá de la piel.

Este juego de espejos que incluye el que Cortázar ensaya en “El otro cielo”, multiplicando los reflejos hacia el pasado, vinculan ‘la ciudad del presente’ con la ‘ciudad del deseo’ y con la ‘ciudad maldita’. La primera es la ciudad que habitan Morvan y Lautret, la ciudad convencional organizada en torno a un gastado ideal de racionalidad; la segunda está incluida en esta novela a través de la referencia secreta al relato de Cortázar y la tercera a través de la oblicua referencia a *La divina comedia*. En *La pesquisa* estas tres ciudades terminan coincidiendo en una sola, donde se borran las diferencias, donde (como con la nieve sobre París) lo que queda es una opaca continuidad blanca.

El París de la novela es por un lado una ciudad reconocible y sobre-codificada. Pero también es una “cita”, que congrega al policial y al cuento de Cortázar como recuerdo involuntario. Si la noticia inesperada del pasado interrumpe la continuidad psíquica de Morvan, trastornando la imagen que tiene de sí mismo, el relato de Cortázar funciona de la misma manera: es el recuerdo involuntario que la pesadilla del comisario impone al lector. El cortocircuito provocado por la memoria involuntaria de Morvan es paralelo al que produce la evocación intertextual del relato de Cortázar en el lector, provocando en éste un instante de reconocimiento. De esta manera la memoria literaria se coloca en el lugar de la memoria personal. Con esta irrupción del pasado en el presente se produce la fisura por donde se entrevé lo que la tradición ha estado escribiendo entre líneas y no ha sido leído. Ese texto paralelo (el otro origen/linaje de Morvan, el origen de la ciudad) lleva las huellas de la violencia.

El procedimiento de cirugía y montaje que practica el asesino de París, su macabra tarea de investigación en las entrañas de los cuerpos y la disposición estética de los fragmentos humanos, evoca la mirada moderna que se aproxima al máximo a los objetos y los cuerpos hasta disolver en esa mirada todo significado trascendental.

Esta actividad escrutadora y de montaje se equipara en LP a la actividad crítica que hurga en el tejido textual para buscar autores (o bien los “culpables” del texto). El texto de Saer parece sugerir que toda comprensión del conjunto, de la totalidad, desde estos fragmentos resulta imposible. El relato se disuelve en el fragmento y se clausura en el lenguaje del juicio que asocia verdad y culpabilidad o autoría. La penetración de la realidad en busca de un origen, una causa o un culpable va aparejada con la violencia, es ella misma una forma de violencia. La pretensión de que la realidad sea totalmente representable o simbolizable, que pueda aparecer como totalidad, sólo puede desembocar en un acto de fuerza.

Como sostiene Zizek desde postulados psicoanalíticos lacanianos, podría decirse que hay siempre una partícula residual, no simbolizable que perturba todo sistema de creencias, todo saber ideológico sobre la realidad, o lo que acaso es lo mismo, todo saber. En cierto sentido, esta partícula no digerible, e incómoda, funda una creencia (o ideología) y al mismo tiempo la contradice o la desmiente.

“[E]l círculo de la realidad se puede cerrar, sólo por medio de un misterioso complemento espectral. [L]o que experimentamos como la realidad no es la “cosa en sí”, sino que está ya desde siempre simbolizada, constituida, estructurada por mecanismos simbólicos, el problema reside en el hecho de que esa simbolización, en definitiva siempre fracasa, que nunca logra “cubrir” por completo lo real, que siempre supone una deuda simbólica pendiente, irredenta. *Este real (la parte de la realidad que permanece sin simbolizar) vuelve bajo la forma de apariciones espectrales.* [L]a realidad nunca es directamente “ella misma”, se presenta sólo a través de su simbolización incompleta, fracasada, y las apariciones espectrales emergen en esa misma brecha que separa para siempre la realidad de lo real, y a causa de la cual la realidad tiene el carácter de una ficción (simbólica): el espectro le da cuerpo a lo que se escapa de la realidad (simbólicamente estructurada).” (2003: 31)

La mediación del género del policial analítico, la puesta en escena de saberes como el psicoanálisis para conjurar el enigma, el fracaso de quienes se aproximan a los hechos, a los textos y a los cuerpos con una voluntad radical de conocer, muestran que el conocimiento objetivo obtiene fragmentos, una realidad indiferente que carece de sentido, de la misma manera en que los cuerpos desollados carecen de identidad.

El monstruo que irrumpe en la ciudad de París tiene esa cualidad espectral e inquietante de aquello que no puede ser simbolizado. La violencia proviene del hueco de lo real, del elemento excluido que sin embargo la fundamenta. “Lo que el espectro oculta no es la realidad sino lo primordialmente reprimido en ella, el X irrepresentable sobre cuya represión se funda la “realidad” misma” (Zizek, 2003: 31-32).

Este punto ciego, este desacomodo entre los saberes convencionales y el misterio, provoca la crisis que impide a Morvan sostener su visión del mundo como totalidad racional. Al reconocer el núcleo de la violencia en sí mismo, como ocurre en la versión de Pichón, descubre la radical insuficiencia de sus presupuestos ideológicos. Ante el libro de mitología,

el policía descubre también su dependencia de la ficción. En la novela de Saer, la violencia es a un tiempo una causa y un efecto. Se investiga la realidad para conjurar la violencia pero esa investigación, basada en una lógica de máxima proximidad, supone una forma agresiva de relación con la realidad que estaría en la misma base de la violencia. A través de una crueldad que no tiene nombre, como la del asesino serial, se entrevé el sinsentido del mundo. Al comienzo del misterioso texto mecanografiado que Washington Noriega dejó entre sus papeles al morir y que Pichón, Tomatis y Soldi investigan, se lee una frase conclusiva a la que le falta su parte argumentativa: "... prueba de que es sólo el fantasma lo que engendra la violencia" (LP: 55).

Esta misteriosa frase puede interpretarse como una alusión a esos espectros que brotan de la fatal inadecuación entre la realidad como configuración simbólica y *lo real* inaprensible. La violencia brotaría de las mismas pulsiones de las que brota la literatura, la compulsiva necesidad de respuestas, de conjurar la angustia que produce la nada. La diferencia es que las prácticas de verdad en la ciencia o la política pretenden una violenta proximidad a las cosas o una violenta adecuación del mundo a las palabras, mientras que la ficción (una ficción que asuma riesgos) trabaja con la imaginación y el respeto por la incertidumbre.

Esta crítica epistemológica de la proximidad que es LP, constituye también una reivindicación de los poderes gnoseológicos de la ficción, asociándola con una pesquisa que incluye una dimensión de renuncia y la práctica de una cierta distancia. Renuncia a desentrañar, a la pretensión de llegar al fondo 'en sí' de las cosas.

9. RESUMEN Y CONCLUSIONES

La pesquisa desborda el policial, incluido el policial de Borges, y ensaya versiones sobre el pasado mediado por la ficción. En este rodear ficcionalmente los hechos, la novela como ha dicho Scavino, "des-construye los hechos" y se escribe contra el discurso de la información y los "saberes" profesionales. En esta novela la ficción actúa en el lugar de la memoria. También des-construye el mito, en este caso y a través de Cortázar, la sugestiva mitología de la violencia que caracterizó a la poesía de vanguardia en el período de entreguerras.

Lo que se rodea, lo que permanece oculto es un núcleo no representable de lo real que sin embargo brota desde su fondo oscuro en forma de violencias inexplicables. No es tan

importante si esa violencia es la de la dictadura, la del poder o los poderes, o si es una violencia rebelde o transgresora. En la escritura saeriana, esa violencia no simbolizable, independientemente de los pretextos ideológicos con los que aflore, es el núcleo no pensado del sujeto y de la comunidad, es su barbarie profunda y el fantasma es su síntoma.

Utilizando una terminología más cercana a la experiencia común, se podría hablar de un principio de muerte y un principio de vida. En LP el primero se relaciona con la uniformidad y la repetición y el segundo con la diversidad y la invención.

La nieve sobre la ciudad, el monumento a lo “indiferenciado” en la ciudad de la pesadilla, la acción del asesino que reduce a sus víctimas a su común denominador material y por tanto también a todo régimen que escamotea los cuerpos y consagra rituales de obediencia, responden al principio de muerte. También la falsa diversidad de la sociedad mercantilizada cuya causa eficiente es la anulación de toda distinción real, el discurso monocorde y repetitivo de la información y los mecanismos de efervescencia mercantil que son en el fondo de carácter ritual. Los habitantes de la ciudad participan ya de la uniformidad y del vacío y son, como las ancianas indiferenciadas de París, la presa fácil del monstruo. Frente al principio de muerte, la ficción especulativa representa un polo de vitalidad, de invención, el esfuerzo, de antemano condenado, por sustraerse por un tiempo a “las sombras” amenazantes.

Leída como versión de la realidad nacional, el texto de Saer identifica modernidad con terror ofreciendo así una visión desolada de la modernización argentina en el siglo veinte (coronada y alentada por la dictadura). Sugiere que la violencia es su realidad profunda y que ésta tiene una existencia subterránea que se manifiesta como fenómeno espectral y reprimido o con explosiones puntuales (como en la fiesta antropófaga de los colastinés en *El entenado*). Una idea que conecta *La pesquisa* inesperada y oblicuamente con el famoso ensayo de Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*:

“Lo que Sarmiento no vio es que civilización y barbarie eran una misma cosa, como fuerzas centrífugas y centrípetas de un sistema en equilibrio. No vio que la ciudad era como el campo y que dentro de los cuerpos nuevos reencarnaban las almas de los muertos. Esa barbarie vencida, todos aquellos vicios y fallas de estructuración y de contenido, habían tomado el aspecto de la verdad, de la prosperidad, de los adelantos mecánicos y culturales. Los baluartes de la civilización habían sido invadidos por espectros que se creían aniquilados, y todo un mundo sometido a los hábitos de la civilización, eran los nuevos aspectos de lo cierto y lo irremisible. Conforme esa obra y esa vida inmensas van cayendo en el olvido, vuelve a nosotros esa realidad profunda.” (1968: 341-342)

La ciudad crepuscular en la novela de Saer también es “una radiografía” de la ciudad diurna.

Lo que esta transparencia muestra es que la barbarie no es una realidad en pugna con otras realidades sino el reverso nocturno de la ciudad del orden y del cambio. Lo oculto, lo

subterráneo, es intemporal, como el mito. Permanece igual a sí mismo y es independiente de los disfraces que adopte. Se enquistaba en las instituciones y los centros vitales de la civilización como su realidad profunda, como “fuerzas tectónicas” que niegan el cambio y hasta el paso del tiempo. Esta barbarie esencial anima las pesquisas y los crímenes, la ley y su transgresión. En última instancia la ciudad es un matadero como el que describió Echeverría en el siglo diecinueve. Más que cirujano o artista, el asesino serial de *La pesquisa* es un “carnicero” (“*no con la habilidad sutil del cirujano sino con la brutalidad expeditiva del carnicero*”- (LP: 30)) que está en su elemento manipulando la carne. En el texto de Saer, la violencia, practicada sin remordimientos, repetida, trivial, muda, cruel, no es la novedad de la ciudad sino el eterno retorno de lo mismo.

Parte V

Plata quemada: memoria y violencia

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación

Plata quemada es la tercera novela de Ricardo Piglia. Obtuvo el Premio Planeta de Argentina y fue publicada por esta editorial en 1997. Fue llevada al cine en el año 2000 bajo la dirección de Marcelo Piñeyro y guión de Marcelo Figueras y el propio Marcelo Piñeyro. Ese mismo año la película obtuvo, en España, el premio Goya a la mejor película extranjera.

En este capítulo he procurado un análisis de la novela que vaya en busca de respuestas para las siguientes interrogantes: ¿cómo hay que interpretar la visibilidad de la violencia en *Plata quemada*? ¿Hasta qué punto es una novela que cuestiona la herencia cultural de la sociedad argentina?

Mis hipótesis fueron que *Plata quemada* elabora en la ficción ciertos elementos del pensamiento crítico de Piglia y que estas ideas consisten en una revisión crítica de la tradición literaria nacional. La novela no sólo re-cuenta un caso real de la crónica policial, también re-cuenta el legado cultural argentino desde la perspectiva de un posible lugar textual de la exclusión. La estructura de la novela forma parte de su mensaje. La visibilidad de la violencia se convierte en una forma de desciframiento frente a las ficciones del pasado a las que, en un mismo movimiento, rescata y desborda.

Para investigar las relaciones entre la estructura de la obra y la revisión crítica del legado cultural trataré, después de repasar la recepción crítica de la novela, sus principios organizativos y discutiré el problema del género.

A continuación analizaré los materiales narrativos que constituyen, en mi opinión, la sustancia de la novela, privilegiando la significativa relación intertextual entre la novela y los textos evocados, allí donde se produce la intersección entre lo policial, lo clínico, lo periodístico y la

propia narrativa de ficción. Por último analizaré en diversos apartados las violencias que se hacen visibles.

1.2. Resumen de la novela

Plata quemada cuenta una historia basada en hechos reales: el asalto a una institución bancaria en San Fernando, localidad de la provincia de Buenos Aires, por una banda de pistoleros en 1965. En la primera parte un fantasmal cronista parece haber recogido una serie de materiales sobre los personajes y los hechos que protagonizan. Ese material aparentemente sin jerarquizar, es lo que leemos. Las fuentes son recortes de periódicos, informes policiales y judiciales, papeles clasificados y sobre todo entrevistas (algunas inverosímiles) con personas allegadas al ambiente de la banda, cómplices e incluso protagonistas. En los primeros capítulos leemos (escuchamos) lo que se dice sobre los asaltantes: Mario Malito al que llaman también “el ingeniero”, jefe carismático de la banda, es el estratega silencioso y hábil y el que tiene los contactos de alto nivel. Los demás son el Chueco Bazán integrante colaborador -y confidente de la policía-, el Cuervo Mereles, un joven con aspecto de hacendado, adicto al florimol y chofer del asalto, y finalmente, los llamados “mellizos”: el Nene Brignone y Marcos Dorda. Mereles mantiene una relación sentimental con una adolescente de clase media a la que sedujo en un balneario: La “Nena”, o bien, Blanca Galeano. La madre de Blanca alienta esa relación aún sabiendo que Mereles es un criminal. El origen de toda la historia es la confidencia de Blanca hecha a “Ricardo Piglia” en un tren a Bolivia meses después de los hechos. Los “mellizos” el Nene Brignone, y el Gaucho Rubio, como se le llama a Marcos Dorda, no son hermanos pero así se los considera por ser inseparables y mantienen entre ellos una compleja relación laboral, afectiva y sexual. El Nene proviene de una familia de empresarios y llegó al crimen y a la cárcel por azar. Dorda es un hombre con problemas neurológicos, (esquizofrénico y afásico) según los informes psiquiátricos. Es un pistolero temerario y hábil pero escucha voces en su interior y tiene una personalidad indefinible.

Los pistoleros preparan el asalto meticulosamente bajo la dirección de Malito en el apartamento de Mereles. Éste, Brignone y Dorda son los que realizan directamente el trabajo. Es un asalto cruento que se salda con la muerte de los tres policías que vigilaban la furgoneta con el dinero. Los asaltantes consiguen escapar a gran velocidad en una camioneta robada. El asalto cuenta con complicidades a escala municipal y policial. Malito, Brignone y Mereles deciden sin embargo quedarse con todo el botín y no pagar su parte a los contactos (policías y políticos). Seguidos de cerca por un comisario empecinado y temible, Cayetano Silva, huyen

a Montevideo donde deben permanecer enclaustrados esperando que se organice su pasaje al Brasil o al Paraguay. Allí el Nene, el único que se arriesga a salir, conoce y mantiene una intensa relación con una joven prostituta uruguaya que se hace llamar Giselle.

Cuando intentan cambiar la chapa de un coche en plena calle los asaltantes son sorprendidos por dos policías locales. Dorda mata a tiros a uno de ellos y deben huir. Durante la huida el contacto que los ayudaba (el uruguayo Yamandú) resulta herido por los disparos del otro policía y los pistoleros lo abandonan en la calle. Desde ese momento quedan sin contactos y a merced de sí mismos. Sabiendo que ahora la policía está sobre la pista, evacúan el refugio anterior y pasan a ocupar un departamento céntrico que resultó ser después una trampa o “ratonera” montada por la policía de Montevideo. Poco después, este apartamento es rodeado por 300 policías y comienza un asedio de 16 horas que se salda con la muerte de varios policías y de dos de los pistoleros (Brignone y Mereles). En medio del asedio, los pistoleros queman el dinero y arrojan billetes de mil por la banderola hacia la calle. Es una imagen que indigna a la multitud que presencia el asedio, y “a toda la sociedad” por considerar que la quema del dinero destruye la única razón que podía justificar tantas muertes.

Dorda, el único sobreviviente, es sacado malherido y ensangrentado de la vivienda asediada. Una vez transportado fuera del edificio, la multitud desborda el cordón policial y lo golpea clamando venganza. En el hospital puede recuperarse y es allí donde Emilio Renzi, periodista que ha cubierto el asedio para el matutino argentino *El mundo* y autor de la reconstrucción periodística de los hechos, consigue entrevistarlo. Entre tanto, Mario Malito, el jefe de la banda, ha desaparecido y su destino no se despeja nunca aunque en el epílogo, “el autor” presenta varias hipótesis sobre su vida ulterior.

2. FORTUNA Y RECEPCIÓN DE *PLATA QUEMADA*

2.1. Condenada a ser incomprendida

El primer elemento que debe tenerse en cuenta al hablar de la recepción de esta obra son las condiciones inusuales de su aparición. La novela tuvo un gran éxito de ventas pero estuvo durante 8 años en el centro del mayor escándalo fraguado en torno a un premio literario en la Argentina contemporánea. El otorgamiento del premio Planeta en 1997 fue cuestionado por

medios periodístico⁶⁸ y, judicialmente, por el escritor Gustavo Nilsen autor de *Playa quemada*, la novela que finalizó en segundo lugar. Según éste, el premio formaría parte de una maniobra publicitaria de la editorial Planeta y la novela de Piglia no debería haber sido admitida en el concurso por haber sido una novela ya contratada por la misma editorial que lo auspiciaba. El affaire terminó en los tribunales y la justicia falló en favor de Nilsen. Ricardo Piglia hizo sus últimas declaraciones sobre estos hechos en el año 2005.⁶⁹

No fue el único inconveniente legal que sufrió la novela: en el año 2003 el juez tuvo que pronunciarse frente a las denuncias de Rosa Blanca Galeano, quien acusó a Piglia de haber contado sin su autorización parte de su historia personal. En la novela ella figura como uno de los personajes y con su nombre real. Esta vez, el juez falló a favor de Piglia.⁷⁰

Plata quemada fue una novela que involucró al autor personalmente en una constelación que curiosamente había sido su marca de fábrica en la ficción narrativa: una trama que involucra el dinero, la literatura, los nombres verdaderos o falsos y una ficción que surte efectos (esta vez no deseados), en la realidad.

Ricardo Piglia es el autor de *Respiración artificial* y *Ciudad ausente*, novelas que se caracterizaron por una escritura morosa y arriesgada y que fueron más aplaudidas por la crítica académica que por el lector medio al que el autor no hacía concesiones. La inquisición literaria e histórica y hasta la erudición filosófica, aunque manejadas, como en Borges, de manera irreverente, forman parte esencial de sus tramas.

Inevitablemente, la aparición de *Plata quemada*, fue percibida como una inflexión considerable respecto a su obra anterior. Edgardo H. Berg escribe por ejemplo:

“A pesar de los paralelismos y los motivos recurrentes, podríamos decir que, con *Plata quemada* Piglia abandona el trabajo de experimentación que, a partir del andamiaje narrativo construido sobre la base policial, el cruce de géneros y los juegos de homenajes, caracterizaba sus textos anteriores.” (220)

Una novela de tema gangsteril contada desde un registro periodístico y policial, con una exposición considerable de violencia y culminada en un asedio policial y un combate apocalíptico que parecía deberle mucho al cine norteamericano, despertó también suspicacias, sobre todo teniendo en cuenta que *Planeta* es una editorial que explícitamente ha buscado la

68 El semanario *Tres puntos* publicó un artículo y una entrevista a Piglia que cuestionaba la decisión del jurado del premio Planeta y la integridad del escritor. En la tapa de la revista aparecía Piglia quemando billetes de banco. El artículo fue publicado el 12 de noviembre de 1997.

69 Ver: “El caso Plata quemada: Ricardo Piglia rompe el silencio”, “La lógica de los hechos”. *Página 12* marzo de 2005.

70 Ver: “Galeano Blanca Rosa c/ Piglia, Ricardo y otros /daños y perjuicios” - CNCIV - SALA A - 15/07/2003” “Derecho a la intimidad del protagonista. Relato novelesco basado en acontecimientos verídicos del dominio público. Responsabilidad del autor y de la empresa editorial. Exoneración.” <http://www.dpi.bioetica.org/jurisdpi/galeano.htm>

obra de éxito masivo y los premios que auspicia se otorgan en medio de una compleja operación de mercadotecnia.

Plata quemada ha sido puesta inevitablemente en relación con los cambios en el mercado literario argentino durante los años noventa. Se ha insinuado que podía ser, más que una inflexión, una genuflexión hacia las exigencias de un mercado editorial que necesita vender “ochenta títulos por año”. El crítico Daniel Link ha comentado lo siguiente:

“Plata quemada es una novela fácil de leer, simpática. Firmada por Ricardo Piglia, es una novela extraña, un punto de inflexión, una clausura: Arlt, tan repetidamente citado por la literatura de Piglia, traído hasta el presente, un Arlt atormentado no ya por la literatura rusa sino por el cine de Hollywood, y es por eso que el texto reproduce una carnicería que nada tiene que envidiarle a los penúltimos engendros protagonizados por Bruce Willis.” [...] “¿Cómo haremos para no leer en la última novela de Piglia el triunfo de la cultura de masas, de las estéticas de *l’art pour l’art*, degradadas por la publicidad, en un grito triunfal y exasperante?” (23)

Martín Prieto ha sugerido que esta novela de Piglia debería inscribirse en una “poética populista” emparentada a la de Oswaldo Soriano con el objeto de convertirse en “un artista de consenso”.⁷¹

Construida la trama sobre un hecho real, las dosis de violencia que la novela despliega, el lenguaje que predomina, extraído de la oralidad criminal, el reportaje y el informe policial y el escándalo editorial que supuso su premio y publicación, han funcionado como un obstáculo para una reflexión matizada de la obra, cumpliéndose así la profecía del crítico cubano Jorge Fornet en el sentido de que ésta sería una novela condenada a ser “incomprendida” (143).

Podría relativizarse este punto de vista subrayando la continuidad profunda que *Plata quemada* deja ver si se atiende a la persistencia de ciertos motivos presentes en toda la obra anterior del escritor, incluyendo su producción cuentística y sus propias concepciones críticas. Por un lado PQ reitera motivos que pueden encontrarse en relatos como “La invasión” (una pareja sexual masculina en la cárcel), “El Laucha Benítez cantaba boleros”, (una pareja homosexual de boxeadores) y “La caja de vidrio”. El motivo de una figura mentalmente trastornada como lugar de entrecruzamiento caótico de narraciones está ya en “La loca y el relato del crimen” y la de una figura “monstruosa” por inclasificable (el Gaucho Dorda en PQ) aparece en *La ciudad ausente* como monstruosidad cibernética en una máquina de narrar que también es mujer (Dorda es un “macho” que también se siente mujer).

71 Maria Teresa Gramuglio, Martín Prieto, Matilde Sánchez y Beatriz Sarlo. “Literatura, mercado y crítica. Un debate”. *Punto de vista*, no. 66 (2000) pp. 1-9. Comentado en Berg (2004: 215).

Respecto a la imputación de “populismo literario”, el propio Piglia se defiende en una entrevista con Daniel Link aludiendo a sus propias concepciones críticas sobre la literatura argentina:

“Es probable que *Plata Quemada* pueda leerse como una experiencia de populismo literario, con la condición de que se entienda populismo como una de las grandes corrientes de la literatura argentina. El cruce entre populismo y vanguardia ha producido textos de los mejores: desde Martín Fierro o el mismo Borges hasta Zelarayán y Osvaldo Lamborghini” (Link, 2001: s.p.).

2.2. Género y lectura moral de la novela

Una de las primeras preocupaciones estrictamente literarias referidas a esta novela fueron las especulaciones sobre el género y muchas veces en relación a él, las posibles derivas éticas de la novela, el tema de la veracidad y el estatuto de ciertos personajes.

Varios críticos señalaron el uso del policial como mediación genérica. Se trata eso sí, como casi no puede ser de otra manera a fines del siglo veinte, y después de Borges, de un uso del policial, que implica su vulneración al mismo tiempo que su evocación.

Carlos Luís Torres Gutiérrez ve esta vulneración precisamente en la amoralidad de la historia. Destaca “la desazón” que provoca en el lector la ausencia de castigo a los criminales y el hecho de que en esta historia el protagonismo lo tenga “el anti-valor (Malito y sus secuaces) y aunque no son los que triunfan tampoco son los que pierden.” Esto le hace concluir que la novela es posmoderna:

“Es una novela policíaca que posee un rasgo que la separa de la ortodoxia. *Plata quemada* es símbolo de lo que la maldad significa en la ciudad del tercer mundo, en un momento temporal donde la razón es desplazada por el despropósito. Esta novela es un buen intento en la construcción de un género que empieza a tomar los rasgos de la posmodernidad.” (“*Plata quemada* en el umbral de la novela policíaca posmoderna”: (Pág. web)

De manera similar se expresa Víctor Bravo desde el título de su artículo, escrito sólo unos meses después de la publicación de la novela. Para el crítico PQ es una novela sobre el absoluto mal, y éste se expresa como gratuidad. El núcleo semántico del texto estaría en “la representación de la aniquilación -gratuita- de lo que es constitutivo de la sociedad: la vida y los bienes”. En la novela se alcanzaría un punto extremo de representación del mal como “fascinación”. La novela estaría escrita desde un “afuera del género policial” comenzado en algunas novelas de Poe y estaría más del lado de la novela negra. Aún así PQ participa como toda novela policíaca del drama de la razón:

“*Plata quemada* plantea una relación pendular entre el género policíaco y un “afuera del género”, el esplendor y la derrota de la verdad, y el viaje de la racionalidad, a veces extraviado, a veces guiado por incertidumbres, hacia el sentido y la inteligibilidad de lo real.” (Bravo, 1996: 8)

Se podría objetar a ambos críticos que el énfasis en la interpretación se pone en lo que llaman el “mal absoluto” con lo que se pliegan a la interpretación de los hechos que hace la misma policía y la multitud congregada en torno al asalto policial del apartamento donde se esconden los pistoleros. No toman en cuenta la ironía presente en estas interpretaciones y realizan una lectura moralizante de una novela que, aún siendo ética, está muy lejos de reivindicar el orden o de presentar la gratuidad estética de la violencia contra “los bienes” como una denuncia moral. Piglia había escrito en 1974 en “Roberto Arlt: la ficción del dinero” que “[L]a estructura fundamental de la literatura bandoleresca será siempre el dualismo bien/mal que [...] enmascara la oposición ricos y pobres, diluyendo la lucha de clases en una lucha de valores morales.” (26)

Resulta improbable que el Piglia escritor haya escrito una historia donde ese dualismo quede intocado, especialmente la identificación sin más del atentado a la propiedad simplemente como un acto maligno. La otra objeción posible corresponde a la cuestión del género. PQ participa, como veremos, de varios, de los cuales el policial negro de origen norteamericano es sólo uno de ellos. Es en la mezcla y en la adulteración de géneros distintos donde está su densidad narrativa.

2.3. Nombres impropios, Roberto Arlt y el lenguaje

Más lejos va el artículo de Germán García, en torno a la propiedad e impropiedad de los nombres. García discute la pretensión de veracidad que se hace en el epílogo de la novela. (“Esta novela cuenta una historia real”) (PQ: 221). Se pliega, sin embargo, a las declaraciones de un personaje, el escritor del epílogo, “Ricardo Piglia”, porque propone que Piglia utiliza “materiales verdaderos”, para “realizar un bricolage” que muestre “la lógica sensible, el pathos de una leyenda, referido a la ‘violencia ilegal’ ” (126). La última es una cita textual de PQ. Respecto al clímax de la novela García señala que la quema del dinero sería “la refutación” de la significación del asalto al banco, donde el nombre impropio, social, común del otro cambia de sentido. Lo mismo puede decirse, según García, de relato periodístico de Renzi quien “no acepta la transformación del nombre propio en común”, dándole a la sórdida crónica policial “otro relieve”.

“la tragedia según la versión de Renzi, es que los nombres no salgan más de la crónica policial, que la ‘selva de voces’ pierda la singularidad de cada uno, que las voces que constituyen la absoluta soledad de Dorda jamás sean escuchadas por ningún otro [...] *Plata quemada* hizo posible que los nombres de la crónica policial, borrados por el silencio de la vergüenza y el desprecio, se conviertan en un signo de interrogación sobre los acontecimientos

que, a partir de una línea de bifurcación imperceptible, trazan vórtices que consumen vidas disueltas en la “banalidad del mal”. (131)

El crítico supo ver tempranamente la relación del texto con la evocación y superación de textos canónicos de la literatura argentina.

“Brignone, el otro elemento de la diada, cuenta su experiencia de la cárcel en términos que recuerdan a los del hijo de Martín Fierro. Ya no se trata de parodia, tampoco de cita, sino de un traslado radical; de un *aufhebung* de esa tradición literaria que Piglia conoce muy bien.” (130)

No extiende esta intuición, sin embargo, a un personaje que es el que más evoca el pasado de la ficción violenta argentina, el Gaucho Dorda aunque reconoce la dificultad que entraña su aparición para la crítica: “Basta dejar hablar al personaje, para descubrir que la aparición sorpresiva de Dorda en nuestra literatura no ha sido aún registrada”. (130)

Es una lectura que está de acuerdo con constantes de la poética de Piglia (la memoria, el rescate como superación, los nombres propios, las voces o relatos del pasado, etc.) y enfatiza la especificidad de Dorda. En este artículo el crítico se ciñe a las líneas que el autor mismo ofrece explícitamente, quizás demasiado, visto que las falsas pistas forman parte de la estrategia narrativa de Piglia.

Sandra Garabano por su parte, ahonda la tendencia contraria a los que sostenían la tesis de “la inflexión” en la escritura de Piglia reclamando precisamente que esta novela es un retorno a uno de los relatos fundacionales de la poética de Ricardo Piglia: “Homenaje a Roberto Arlt” (en *Nombre Falso*). Se trata de reescribir el gesto de la escritura de Roberto Arlt. Según Garabano, “*Plata quemada* podría ser leída como una forma ficcionalizada de los comentarios sobre Arlt que aparecen en *Critica y ficción*” (90).

La clave estaría en dos elementos que organizan la discusión crítica de Piglia sobre Arlt: el papel del dinero y la invención de un nuevo lenguaje. Haciendo una lectura de pasajes del artículo “La ficción del dinero”, de Piglia, sobre la relación entre el mundo arltiano y el dinero, Sandra Garabano afirma que el acto de la quema es un gesto arltiano porque este acto “sólo puede entenderse en un mundo donde no existe la lógica de la acumulación” (90). Es decir en un mundo donde nadie cree que el dinero se obtenga mediante el trabajo y el ahorro y donde todo enriquecimiento es ilícito.

El otro tema que tiene que ver con la escritura de Arlt, según Garabano, es el lenguaje. *Plata quemada* estaría construida con un lenguaje exótico como el de Arlt, que según Piglia es un lenguaje incoherente que proviene de los libros traducidos por españoles que leían los

emigrantes y salpicado de lunfardo y que lejos de verlo como mala escritura Piglia lo definió como la invención de un estilo y aún de una lengua. De esta manera la novela sería un nuevo homenaje a Roberto Arlt.

“Al poner en marcha el estilo mezclado que había defendido en Arlt, vuelve a esbozar una idea que aparece en toda su obra: la creación de un lenguaje como utopía máxima, un lenguaje falso, independizado de todas las referencias inmediatas que aludan a la oralidad. [...] En otras palabras vuelve a ese gesto fundacional de la literatura argentina que reclama el exilio y abandono de la lengua materna como origen de toda escritura.” (90)

Garabano parte de que la novela se basa en el género policial pero señala muchas diferencias: la multitud de versiones y la no restitución de la verdad “a través del castigo ejemplar”. (87). Lo más importante es que la historia no estaría llamando la atención sobre los hechos que narra (“tenemos la sensación de estar en frente a una historia de ladrones y policías que ha sido narrada infinidad de veces en la literatura y el cine.” (88), sino sobre el lenguaje. Garabano ve en el lenguaje de PQ las mismas marcas que en el lenguaje de Arlt. Se trata de un lenguaje mezclado e impuro que implica una relación de extrañeza con la lengua materna. La multitud de voces que puebla la novela sería entonces “una estrategia para cuestionar la naturaleza de toda representación artística; de ahí que surge el ritmo del texto que fluctúa constantemente de la novela policial a la crónica policial.” (88)

En mi opinión el gran acierto de Garabano no fue sólo el haber inscrito *Plata quemada* en la obra anterior de Piglia sino especialmente el haber incorporado parte del pensamiento crítico del autor para saber desde dónde se puede leerla. También acierta al señalar la mezcla o la convivencia de géneros que caracteriza la novela y la presencia decisiva de un lenguaje mezclado e “impuro”. No acierta sin embargo en algunas de las pruebas. Aunque mezclado, el lenguaje de las novelas de Arlt parece provenir de una sola voz. Las “voces” que “escuchamos” en *Plata quemada* y la transcripción de informes y testimonios están separadas precisamente por sus registros y por una atención consciente hacia las diferencias.

Por otra parte, si la novela está vinculada (y fuertemente) a una concepción de la literatura que le debe mucho a la de Arlt, también lo desborda. Este fue el caso también en “Homenaje a Roberto Arlt” donde el homenaje no consiste tanto en la celebración y reproducción de una escritura sino más bien tomar la escritura arltiana como “materia prima” de una “operación de reciclaje” (Kok, 2006: 31). Esto implica que las diferencias con los textos de Arlt resultan siempre significativas y aún claves interpretativas fundamentales.

Garabano tampoco alude al personaje de Dorda, donde se condensa, como veremos, una concepción específica de trato con la literatura del pasado que resulta clave en la novela.

Edgardo H. Berg no inscribe la novela en el género policial sino en el de la no ficción o el *thriller* documental, en el lugar de *In cold Blood* de Truman Capote y la obra de Rodolfo Walsh. Al mismo tiempo señala los elementos que problematizan este lugar de lectura: la intervención de Renzi (alter ego literario de Ricardo Piglia) y las evidentemente ficticias entrevistas a Dorda. Señala la continuidad de esta novela con otros textos de Piglia en motivos como el de

“las voces de fracasados, inventores, locos y criminales [que] socavan y minan las reglas de la “buena sociedad” y articulan un discurso alternativo y contrahegemónico”. [...] En este sentido los textos de Piglia pueden ser leídos como textos políticos.” (239)

Sobre la quema del dinero Edgardo H. Berg dice:

“abre un vacío, formula un interrogante que desafía y hace tambalear los propios cimientos de la sociedad burguesa, contruidos sobre la base del valor de la propiedad y el dinero. La incineración del botín, la destrucción anárquica o el rito crematorio es un acto criminal en estado puro que rompe la cadena de repeticiones y mutaciones del dinero. [...] Como un signo sin voz en el mundo de la ley, la razón perversa es una contravención y una réplica a la razón capitalista.” (221)

2.4. Una selva de voces

En un temprano artículo de 1998, Michelle Clayton,⁷² pone el acento en la contradicción entre la pretensión de veracidad y los elementos que socavan la historia como reconstrucción de los hechos. Continúa discutiendo el significado preciso de la quema del dinero, los avatares de la verdad en relación con la ficción, pero incorpora también un interés más definido por los elementos de la construcción de la historia y el estatuto de las voces que pueblan la novela.

“La novela está constituida por el entretejido de fuentes, por una multitud de voces diferentes, frecuentemente contradictorias, que cuestionan – implícita y explícitamente – los límites entre la verdad y la ficción, o entre la verdad y su reconstrucción hermenéutica. *Plata quemada* no está articulada por una única línea narrativa –una despótica historia ejemplar- sino por perturbadoras microhistorias que luchan entre sí para imponerse o que exigen, al menos ocupar un espacio en la novela. De este modo se destaca la subjetividad de la historia narrada y no la verdad de una versión; aquello que se dice - de modo magistral- y no lo que se observa.” (136)

Clayton desplaza de esta manera las luchas múltiples de la historia por una lucha en torno a la palabra y la versión, pero las versiones se superponen unas a otras, al igual que las voces y sus registros y no se subsumen en una categoría que las abarque.

⁷² Michelle Clayton, “Como habla la plata”, publicado más tarde en Rodríguez Pérsico (2004:135-144). El artículo apareció antes con el nombre de “Ricardo Piglia: Plata quemada”, en Arcadio Díaz Quiñón, Paul Firbas, Noel Luna y José Antonio Rodríguez-Garrido (editores), “Ricardo Piglia. Conversaciones en Princeton”, *Plas Cuadernos*, núm. 2, Program in Latin American Studies, Princeton Univeristy, 1998.

“[S]e agrupan de acuerdo con sus registros: desde la jerga de las clases marginales y criminales, pasando por el habla fácilmente comprensible de las masas, el tono engañoso del reportaje, la terminología mal intencionada y reduccionista del informe psiquiátrico, las declaraciones autoritarias de los informes policiales, hasta el discurso estetizado del narrador en posición de privilegio, Emilio Renzi.” (137)

La verdadera historia si la hubiera sería el conjunto, la totalidad de estas voces parece sugerir Clayton. Lo que se hace ostensible es la motivación que mueve a cada versión, animadas todas no por una vocación de transparencia o de verdad sino por distintos intereses: el de salvaguardarse, del primer testigo Abraham Spector, dispuesto a declarar lo que la policía le sugiere; el prestigio social que le confiere a Eduardo Busch la historia que tiene ahora para contar y la curiosidad sádica que la panadera Lucía Passer reconoce abiertamente.

La policía y la prensa son vehículos que canalizan la información que el mundo del alto crimen quiere o no quiere que se difunda. El estilo de los medios “lo ubican al mismo nivel que el de los criminales” (140). Es decir hipócrita, sádicamente, “habla la plata” de diversas maneras en todas las voces y en todas las versiones. La quema del dinero entonces supone para Clayton sofocar,

“aunque sea de un modo mínimo, uno de los discursos que motivan esta sociedad. El impulso básico, aunque incomprendido por parte de los actores, se puede resumir en una pocas palabras poéticas: ‘purificar las palabras de la tribu’.” (143-144)

2.5 Voces y narradores

Clayton ve en Malito, más que en Renzi, una figura de autor en tanto que misterioso artífice de la trama. Respecto al tema de las figura autoriales, Julio Premat, en cambio, señala no una sino tres figuras que anuncian la aparición del autor que firma con el nombre de “Ricardo Piglia” en el epílogo. El primero es el periodista del diario *El mundo*, Emilio Renzi, que investiga y formula las hipótesis. También es quien pretende inscribir la historia en “una esfera de significación superior” (Premat, 2002: 128). Para Premat, Renzi es un doble transparente del autor. La segunda figura es la del radiotelegrafista de la policía uruguaya, Roque Pérez, en su papel de escuchar y descifrar las voces los pistoleros encerrados a través de un sistema de escucha y espionaje, una actividad que evoca la de la novela misma como compendio de voces raramente identificables. El tercero es el extraño personaje Dorda, a la vez psicópata, asesino, encarnación del mal y héroe.

Dorda combina su mudez con la facultad autista de escuchar voces no identificables. Según el crítico, “Es un oxímoron identitario y pulsional, un absurdo en términos de definición genérica” (130). Todos ellos representan de algún modo la actividad de narrar que Piglia ha definido entre otras cosas como “robo”, como “escucha ilícita”, según Premat Dorda, el

Gaucha rubio, es una figura de la trasgresión, de la circulación del deseo (su sexualidad tampoco es clasificable), la figura que escapa a los determinismos sociales. La literatura en tanto representa el proceso que llevaría “de lo real y social, de la mudez y la escucha a la exuberancia imaginaria y pulsional” (Premat, 2002: 133).

Uno de los más logrados aciertos de Premat es haber visto la verdadera naturaleza de la “inflexión” que varios han señalado en *Plata quemada* en comparación con la obra anterior de Piglia: “Si en *Plata quemada* no aparece, sorprendentemente, [...] ningún metadiscurso explícito, es porque el dispositivo de construcción integra, en tanto que intenso secreto, la posibilidad de la narración.” (Premat, 2002:133)

Cabría, eso sí, preguntarse si la figura de Dorda se agota en este papel de representar la literatura como transgresión y deseo. Si su escucha se representa a sí misma, como escucha indefinida o ilícita. Cabría preguntarse, y la pregunta es una objeción, si esta novela representa únicamente el fracaso del sentido, es decir, si es “autotemática” y su clímax una suerte de auto celebración.

Adriana Rodríguez Pérsico entiende que la multitud de voces que pueblan la novela y que pueblan “la escucha” de distintos personajes y del lector, no son indefinidas ni intercambiables. No son homologables:

“Las estrategias discursivas de *Plata quemada* son engañosas; la oralidad vela un uso peculiar de la polifonía, a contrapelo de las modas, que desmiente cualquier lógica que postule la igualdad o la horizontalidad de estas voces múltiples. La novela pone distancia de toda teoría que homologue la pluralidad de voces textuales con un orden democrático o apele a exitosas ideas posmodernas sobre el carácter indecible de la literatura. [...] Ni el personaje ni la novela vacilan, estas voces tienen dueños.” (Rodríguez Pérsico, 2004: 120)

Rodríguez Pérsico, a pesar de la ironía con que se presenta en el texto al periodista Renzi, tratando de transformar esta anécdota policial en tragedia mitológica, se pregunta si la novela toda no obedece a un mismo impulso; conseguir mediante el relato una oscura justicia, “desempolvar viejas ideas nietzscheanas para inyectar fuerzas de cohesión en el seno de la sociedad, mediante la apropiación del mito” (121).

Rodríguez Pérsico se refiere a la inyección de pathos trágico y a la apropiación del mito. Una ética nietschiana, sin embargo, “hacer tangible el anhelo de que es posible permanecer fuera del rebaño” (121) debería matizarse quizás si se tiene en cuenta que los sueños de distinción

del rebaño mediante la crueldad aparecen censurados claramente en “Homenaje a Roberto Arlt”. (Piglia, 2002: 95-189) ⁷³

Me parece más interesante, en cambio, la idea de que lo mitológico en PQ aparece para ser reformulado o desbordado:

“*Plata quemada* contradice la pedagogía ejemplar del mito así como tuerce las convenciones del policial, porque los héroes son asesinos, homosexuales y drogadictos y porque el final sangriento esquivo el desenlace punitivo para apuntalar el carácter épico de la resistencia” (Rodríguez Pérsico, 2004: 115).

Habría entonces una sucesión de desbordes, ya que el policial es vulnerado como género por la tragedia y la tragedia a través de la épica del culto al coraje. Pero la crítica con la excepción de Eduardo H. Berg, no toma en cuenta el otro género vulnerado en *Plata quemada*: el Nuevo periodismo. La tensión genérica entre éste y los demás, es sin embargo como veremos, significativa.

Lo que queda sin desentrañar es la motivación y el verdadero carácter de las voces que llegan del pasado para los varios receptores o escuchas. O sea, entender cuál es el sentido de estos mensajes entrecruzados, cual el papel de un lector implícito que se ve confrontado con esa multitud de voces disonantes que aún así aparentan estar hablando de lo mismo. La novela plantea interrogantes sobre la ficción, el testimonio, la memoria y la escucha que están relacionadas con una poética del autor y especialmente con las relaciones entre política y literatura y constituyen, para usar la fórmula de Premat, el “intenso secreto” que la justifica.

Creo que *Plata quemada* propone una relación con los textos del pasado a través del motivo de la violencia social que implica la reconsideración crítica de un siglo a través de la ficción. Mi intención es ofrecer un análisis que dé cuenta de estas relaciones. Discutiré primero algunos principios de construcción de la novela, poniendo el acento en los modos en que se ofrece la información y en el tipo de recepción de esta información que la novela sugiere, con el personaje de Dorda como figura que concentra y resume esta receptividad.

A continuación exploraré las similitudes y diferencias entre los modos de contar que muestran las distintas voces narrativas en las novelas de Arlt y esta novela de Piglia. Propongo que esas diferencias son relevantes para esclarecer las tensiones genéricas de la novela e interpretarla correctamente. En tercer lugar trataré de situar los distintos tipos de discursos del poder tal y como aparecen en el texto: el clínico, el policial y el periodístico, respecto a la

⁷³ En esta historia hay una reveladora escena entre los personajes Kostia y Arlt que marca, a mi modo de ver, la diferencia crucial de sensibilidad entre los textos de Piglia y los de Arlt respecto a este tema.

violencia. En cuarto lugar ensayaré una interpretación sobre los distintos tipos de violencia que aparecen en la novela a saber la ilegal, la legal y la violencia apocalíptica del final.

3. LA VOZ Y LA ESCUCHA

3.1. ¿Historia real o soñada?

La disposición de los fragmentos como conjunto de transcripciones de confidencias orales, declaraciones escritas, artículos de prensa, sugieren una labor periodística realizada con ayuda de entrevistas grabadas y citas textuales todo lo que refuerza el gesto testimonial del conjunto. En el epílogo, firmado por “Ricardo Piglia”, se nos ofrecen tres hipótesis sobre la desaparición de Malito basadas en tres rumores recogidos por el cronista y la información sobre la génesis de la novela.

La novela parece ofrecer la reconstrucción periodística de unos hechos de la historia policial del Río de la Plata. Es en el epílogo donde normalmente un autor se instala fuera de la ficción para hablar sobre la obra o desde donde el periodista o cronista refiere abiertamente las peripecias de su investigación y expone abiertamente sus fuentes.

Sin embargo “Piglia” en este epílogo obviamente “juega al póquer” o hace creer que miente.⁷⁴

La historia resulta ser entre otras cosas también el relato de un sueño:

“Esta lejanía me ha ayudado a trabajar la historia como si se tratara del relato de un sueño. Me parece que este sueño empieza con una imagen. Me gustaría terminar este libro con el recuerdo de esa imagen, es decir con el recuerdo de la muchacha que se va en el tren a Bolivia y asoma su cara por la ventanilla y me mira seria, sin un gesto de saludo, quieta, mientras yo la veo alejarse, parado en el andén de la estación vacía” (226-227)

Es decir, la historia, es desencadenada por la imagen de una muchacha que el tren se lleva y su alejamiento definitivo pone en marcha los dispositivos del recuerdo.⁷⁵

Es también allí donde el supuesto autor enfatiza su carácter verídico. Su primera frase: “Esta novela cuenta una historia real” nos remite a otras similares en la obra de Piglia como “La mayor incomodidad de esta historia es ser cierta” en “Mata Hari 55” (*La invasión*) o, en este mismo orden de cosas, la famosa, tramposa contundencia de la frase inicial de “Homenaje a Roberto Arlt” (relato de *Nombre falso*): “Está en juego la propiedad de un relato de Roberto

⁷⁴ “Narrar, decía mi padre, es como jugar al póquer, todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad.” Ricardo Piglia, “En otro país” en *Prisión perpetua*, (2000b: 22-23)

⁷⁵ Irónicamente, Blanca Galeano volverá, como señalé antes, pero no en la ficción sino en la realidad de los tribunales demandando al escritor Ricardo Piglia por haber usado su nombre propio, su nombre real y haber develado parte de un pasado que hubiera preferido mantener en el olvido. El juez desestimó la demanda.

Arlt”⁷⁶ y que despiertan inmediatamente la sospecha en el lector atento de su obra⁷⁷. Como ha observado Julio Premat (2004), el epílogo es contradictorio porque junto a las protestas de veracidad, de no interferencia, el narrador (autodeclarado al final) manifiesta una intención “desrealizante”:

“Se trata de un caso menor y ya olvidado de la crónica policial que adquirió para mí...la luz y el *pathos* de una leyenda” (221)

“He tratado de tener presente en todo el libro el registro estilístico y “el gesto metafórico” (como lo llamaba Brecht) de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal.” (221)

“...y yo la escuché como si me encontrara frente a la versión argentina de una tragedia griega” (225)

En el Epílogo se relatan los hechos más evidentemente inventados como la referencia repetida a Renzi, (“periodista del diario *El mundo*”)⁷⁸ o el imaginado encuentro entre el narrador y Blanca Galeano en un tren a Bolivia que desencadenará el relato. El encuentro se presenta como real pero evoca toda una cadena de asociaciones literarias. Nos remite por un lado al tópico del encuentro azaroso y efímero, tíbiamente erótico, en medio de la multitud,⁷⁹ pero también a los encuentros en el tren en las novelas de Arlt.⁸⁰ Uno de los textos veladamente implicados en PQ, *El idiota* de Dostoievski, empieza precisamente con un decisivo encuentro en el tren. Los encuentros con desconocidas y los encuentros en el tren que dan comienzo a una historia son figuras literarias ya clásicas de la fugacidad de la experiencia en la modernidad metropolitana.

La ficción que surge en ausencia de una mujer es un recurso que también aparece en *La ciudad ausente*: la máquina de relatos que Macedonio Fernández habría construido para superar la muerte de Elena, su mujer. Este procedimiento que sitúa a las mujeres en el origen y en la transmisión de relatos se reitera en PQ (La confidencia de Blanca, la de la uruguaya Giselle y las voces femeninas que escucha Dorda). Las mujeres transmiten mensajes

76 También en ejemplos ajenos, menos evidentes, y muy antiguos como “El único mérito que tiene este cuento de fogón, que aquí concluye, es ser cierto” Lucio Mansilla, *Una excursión a los indios Ranqueles*, en el capítulo VI.

77 Varios críticos han anotado la tensión en PQ entre las declaraciones “confesionales” del epílogo y la voluntad estetizante (y “desrealizante”) de los narradores Piglia y Renzi: Michelle Clayton, (*PLAS Cuadernos* 2, 1998: 45-47), Fornet, Jorge (*Casa de las Américas*, julio septiembre 1998:139-143). Julio Premat, en Rodríguez Pésico, (2004: 238-249.)

78 El nombre se compone de los otros nombres de Piglia cuyo nombre completo reza Emilio Ricardo Piglia Renzi.

79 En Charles Baudelaire, por ejemplo, “A une passante”, Soneto en “Tableaux parisiens », sección de *Les fleurs du mal*. (Charles Baudealaire, 1975: 256). Walter Benjamin vio en este poema el emblema de la sensibilidad moderna.

80 Como el encuentro en el tren de Erdosain precisamente con una muchachita en *Los siete locos* y el amor a primera vista en un tren con que comienza el idilio de *El amor brujo*.

herméticos y el que escucha los recibe como un don y una tarea. En vez de reforzar la impresión de concluir una relación documental, el epílogo parece abrir la perspectiva de la ficción, es decir, muestra una intención conciente de manipular los materiales.

El paratexto “Novela” en la cubierta del libro, el encuentro casual, el tren a Bolivia, la ausencia y el viaje son todos elementos que nos advierten que estamos ante una novela que reconstruye el recuerdo de “un sueño”. La pretensión de veracidad se ve atenuada por esta declaración que habla de sueños, y de sueños a medias recordados: “el recuerdo perdido de una experiencia vivida. Casi los había olvidado ya...” (226). Este autodeclarado “autor”, organizador de los materiales y supuesto autor de “una investigación”, dice que “trabaja la historia” como el desarrollo de una reminiscencia, es decir, una forma de recuerdo que se parece al olvido.

Resumiendo podemos decir que si las “marcas” del relato se asimilan a las del periodismo de investigación, el epílogo “contradice” sutilmente la pretensión documental mientras reafirma formalmente la veracidad de los hechos.

3.2. El fantasma que ausculta

La novela está toda ella atravesada por una íntima duda que envuelve a la figura del narrador. Se ha señalado la incertidumbre sobre la autoría del texto (Jorge Fonet. 1998) y una lectura detenida de PQ no tarda en percibir las ambigüedades de la focalización⁸¹. Es difícil saber quien “dice” cada cosa y quién o qué instancia son receptores de estas “voces” que a veces también parecen informes policiales o médicos o artículos de la crónica roja. También se dan casos de confesión como la declaración bajo presión que se ofrece a la policía y de confidencias al periodista, al cómplice o al amante.

Si la trama de PQ está escrita en clave trágica como pretenden el periodista Renzi y el Ricardo Piglia del *Epílogo*, estas voces ocuparían el lugar del coro que comenta los hechos. Pero se trata de un coro múltiple y heterogéneo. No habla con una sola voz sino con una variedad de pareceres, grados de proximidad a los agonistas y de involucramiento en los hechos.

Con frecuencia no sabemos quién es exactamente el informante o el confidente. Sus palabras fueron “grabadas” y transcriptas, incluidas por la relevancia de la información no por la de la fuente. Es mediante la forma de hablar de los personajes que el lector se va haciendo una idea, no sólo de lo que pasa, sino también de qué tipo de personas están al habla.

81 Julio Premat habla de una “focalización inverosímil”. (2004:127)

Hay una casi imperceptible ruptura en la manera de narrar al principio de la historia. El relato se inicia aparentemente desde la omnisciencia pero participa levemente, en ciertas inflexiones del lenguaje, de lo claramente coloquial, en un tono que parece familiarizado con el ambiente que describe:

“Dorda era muy supersticioso, estaba viendo siempre signos negativos y tenía múltiples cábalas *que le complicaban la vida*” (12) (Los subrayados son míos)

Pero ya en la página 13 se produce una inflexión, apenas perceptible, pero indudable:

“Los mellizos eran *de la pesada, tipos de acción*, y Malito *se había jugado* por ellos, y les dio toda la información. Pero siempre desconfiado, eso sí, Malito, *cuidadoso al mango* con las medidas de seguridad.” (13) (Los subrayados son míos)

Desde este momento, el texto, que parecía estar aún vacilando sobre su rumbo, ya no abandona ese tono de confidencia hecha directamente desde el mundo del hampa o desde circuitos afines que incluyen a la policía, y en un lenguaje oral, a menudo el lenguaje probable de las personas que viven en el ambiente o en su entorno. Se difuminan las diferencias entre un narrador principal y sus citas, no hay una voz dominante. Así la primera página pueda ser releída desde esta certeza: la de que escuchamos confidencias de “insiders”. Hay frases aisladas, sin embargo, que no podemos atribuir más que a una voz de autoridad que corrige y especifica entre paréntesis pero no hay pruebas de su identidad. A veces los fragmentos nos presentan una confidencia directa que sólo puede haber sido oral porque suponen la presencia de alguien a la escucha que además puede ver los gestos del confidente:

“armaba una bomba en dos minutos, *movía los dedos así*, ajustando el reloj” (13)

“se hacía entender por gestos y por señas, *ponía los ojos así*, o cerraba los labios para hacerse comprender” (72) (Las cursivas son mías)

No sabemos quien conoce tan bien a Malito en la primera cita, o a Dorda en la segunda, como para saber como se movían o que muecas o gestos hacían, pero sabemos que indudablemente el hablante pertenece al mismo ambiente. Su breve comentario lo delata como alguien que ha compartido correrías con los personajes que describe, que ha compartido su mundo. El uso de los deícticos supone también que el receptor de este comentario estaba presente en el momento de la confidencia y es alguien que evidentemente ha conseguido llegar a fuentes de difícil acceso en el mundo de la ilegalidad.

Incluso cuando parece que el texto va a retomar su dicción convencional del principio porque cuenta lo que dijeron los testigos, el tono sigue siendo oral y confidencial:

“Algunos testigos aseguran haber visto a Malito en el hotel con una mujer. Pero otros dicen que sólo vieron a *dos tipos* y que no había ninguna mujer. Uno de los dos era *un flaquito nervioso que se inyectaba a cada rato*, el Chueco Bazán, que estaba realmente esa tarde, con Malito, en la pieza del hotel en San Fernando...” (15) (Las cursivas son mías)

No es probable que las expresiones subrayadas fueran por ejemplo del periodista Renzi y que hubieran sido publicadas en un periódico de 1965. Pero aún admitiéndolo, ¿quien es el que escribe o pronuncia entonces la palabra “realmente” a continuación? Alguien que sabe más que el testigo, alguien que domina la historia más allá de las declaraciones de los testigos. Este fragmento incluye la transcripción de lo que los testigos dijeron (y probablemente con sus palabras) y la transcripción (a partir de “el Chueco Bazán que estaba realmente...”) de otra confidencia hecha por alguien imposible de identificar pero que sabe más. Es decir: la confidencia está incluida en otra confidencia.

A veces sólo los matices del habla hacen que el lector adivine el cambio de los sujetos de la enunciación. La descripción del asalto está hecha con retazos de conjeturas, las de los testigos recogidas por la policía o reelaboradas por algún periodista de la crónica roja. Nadie sabe exactamente como ocurrieron los hechos:

“Los testigos se contradicen como siempre sucede, pero todos coinciden...” (PQ: 15)

“De ahí infieren que él era el que se inyectaba heroína...” (15)

“Tal vez pensaron refugiarse en el hotel...” (15)

No sabemos quien supone estas cosas a partir de las declaraciones de los testigos. De la destrucción de las barreras del paso a nivel se da el testimonio de varios testigos y entre ellas la versión de los diarios (42). Las versiones no se contradicen necesariamente pero varía la forma de hablar, el lenguaje, y con ello la intensidad expresiva de algunos detalles;

El periódico (el diario) dice de las barreras: “...las cortaron con las ametralladoras” (42). Los testigos dicen: “las serrucharon limpitas” (42). De esta manera el lenguaje de la ciudad aporta un género de dramatismo, una subjetividad personal del emisor que difícilmente podría tener el lenguaje convencional de los medios de comunicación.

Puede que un periodista haya escrito lo siguiente: “La gente en situaciones como ésta siente que se le llena la sangre de adrenalina y se emociona y se obnubila porque ha presenciado un hecho a la vez claro y confuso.” (15)

Aunque poco probable, no es imposible tampoco atribuirlo al narrador “Piglia” del *Epílogo*. Lo cierto es que es difícil asimilarlo con la persona o la voz que a continuación escribe o *dice*: “Rápido como una bala el auto. Tal vez uno de los malandras era mecánico y lo había afinado y lo dejó hecho una seda al sedán, con el motor a más de 5.000 revoluciones” (16)

Inmediatamente después en impecable prosa (¿periodística?) leemos la descripción convencional de la localidad de San Fernando:

“San Fernando es un suburbio residencial de Buenos Aires con calles quietas y arboladas, poblado de grandes mansiones de principios de siglo que han sido transformadas en colegios o están abandonadas sobre las altas barrancas que dan al río.” (16).

En la fase siguiente sin embargo, se reconoce una clara voluntad estética, la de un narrador “literario”: “La plaza estaba quieta bajo la luz blanca de la primavera”. (p.16)

El otro elemento que se incorpora aquí y se transforma en una constante en el resto del relato es la indicación, a veces entre paréntesis, que identifica al que habla o sitúa el testimonio. Delata la presencia de un receptor o recolector de los comentarios o de las confidencias: un periodista de investigación, por ejemplo. Alguien que transcribe lo que leyó y escuchó.

“por eso si uno tiene “mala fariña” (*dice Dorda*) hay que levantar todo” (16)

“Estaba nervioso Reyes. Muerto de miedo, en realidad (*según declaró más tarde*).” (20)

“La confusión indescriptible que el alevoso ataque produjo no permitió, en los primeros momentos, precisar lo que había ocurrido (*decían los diarios*)” (37)

“Más tarde se pudo comprobar (*según el informe del comisario Silva*)...” (38)

“Se vio que uno de los asaltantes era ayudado a subir al auto, presumiéndose (*según el parte policial*)...” (39).

“...desde el auto era divertido ver el desparramo (*veía el Nene*)...” (40). (Los subrayados son míos, los paréntesis están en el original)

En estos últimos ejemplos se trata entonces de declaraciones (en la novela –no en la realidad– Dorda sobrevive y habla con Renzi en el hospital) a la prensa o a la policía o se trata de citas de informes y partes policiales que suponen la labor mediadora de un periodista. Pero ¿cómo ubicar en un territorio fiable el último ejemplo? ¿Cómo puede saber el cronista, por ejemplo, lo que pensaba el Nene o lo que estaba mirando en el momento de la huida?

3.3. La escucha confidencial como principio organizativo

La confusión sobre un primer elemento abarcador de perspectiva narrativa no hace más que acentuarse a medida que avanza la novela. Sin embargo lo que la unifica es la presencia muda pero inevitable de ese misterioso receptor de confidencias, que a veces interrumpe el relato para preguntar detalles:

“-Claro querido- dijo la madre-, me tenés que cuidar a Blanquita, mirá que si el padre se entera...

-¿Se entera de qué?

De que era casado. Casado y separado y siempre con negras baratas que sacaba de los cabarutes del bajo” (26) (Las cursivas son mías)

¿Quién formula esa pregunta en medio de la anécdota? Alguien que no podía estar formando parte del diálogo o de la escena. Alguien que los escucha o alguien que recibe por alguna vía el relato textual del diálogo entre Mereles y la madre de Blanca Galeano y está ansioso por conocer los detalles porque quiere saber más, quiere saberlo todo. En ese momento no organiza ni selecciona los datos para un lector ulterior, en cierto sentido *es* el lector o una figura del lector que se desdobra en pesquisa o periodista, o espía, ávido de conocer todos los testimonios y de escuchar todas las confidencias. Alguien le contesta: un confidente que sabe más y que tampoco conoceremos.

A veces parece que el escucha, el espía, el transcriptor a la caza de estas confidencias, confesiones, (y recuerdos ajenos), tuviera literalmente en frente a toda la “gavilla” (pero es imposible porque han muerto) y estuviera hablando con ellos en alguno de sus refugios, preguntándoles, escuchándolos:

“Y el Nene se alucinaba, ahí había aprendido a sentir el veneno de los valerios que lo verdugueaban porque sí, porque era joven, porque era lindo, porque tenías un gorompo más grande que el de ellos (decía el Nene), aprendí a guardarme el odio adentro...Aprendés sobre todo a pensar cuando estás en la gayola, un preso es por definición un tipo que se pasa el día pensando. *¿Te acordás Gaucho? Vivís en la cabeza...*” (87) (Las cursivas son mías)

Es la transcripción de una de las conversaciones íntimas entre los mellizos cuando detenían el coche en medio del campo para descansar. ¿Pero como se obtuvo? ¿Había un imposible cronista delante? Situación del todo inverosímil, conversación que nunca pudo haber tenido lugar. Es como si los personajes fueran actores de una obra de Brecht, dispuestos a interrumpir su muerte escénica para hablar más de sí mismos, de su personaje, para discutir con el público, para seguir explicando, aun después de que hubieran agotado su papel en el escenario. Otra situación similar aunque más oscura es la siguiente:

“El Nene se dio cuenta en seguida de que el Gaucho era muy inteligente pero muy pirado.

- Psicótico –dijo el tordo Bunge en el Melchor Romero.

Por eso oía voces. Los que matan por matar es porque escuchan voces, oyen hablar a la gente, están comunicados con la central, con la voz de los muertos, de los ausentes, de las mujeres perdidas, es como un zumbido, decía Dorda, una cosa eléctrica que hace cric, cric adentro del mate y no te deja dormir.

- Sufren a mil, loco, siempre una radio en la cabeza, vos sabés lo que es eso. Te hablan, te dicen porquerías.” (69-70)

El párrafo empieza con una referencia al Nene, sigue con una cita directa del doctor Bunge, como si Dorda terciara en el enunciado anterior. Pero puede ser el Nene que aclara su idea sobre Dorda. En estilo indirecto la frase siguiente no puede ser más que del cronista. Pero esta frase escrita en estilo culto desemboca sin transición en una cita en estilo directo de Dorda. La última frase (“Sufren a mil...”) solo puede ser del Nene que entiende y protege a Dorda y explica al cronista su problema. Sólo que no sabemos nada a ciencia cierta, excepto que el cronista difícilmente puede haber hablado con estos personajes antes del asalto y la huida, (a menos que - pero es una hipótesis descabellada- la crónica hubiera empezado efectivamente - como la narración- en el momento de la planificación del asalto y el cronista estuviera como un reportero de guerra “incorporado a la tropa” desde el principio).

En cualquier caso es del todo imposible que este diálogo tripartito se hubiera dado después del asalto (y la muerte de los protagonistas).

El resultado es una intrincada selva de confidencias, confesiones, relatos, informes, todo una ciudad (o más bien las entrañas de una ciudad) “oída”, captada en su fraseología, sus acentos y sus tonos. Se trata de un lenguaje incierto que no es exactamente el de la crónica roja, pero tampoco exclusivamente un lenguaje callejero o del hampa y es todos a la vez.

Lo que localiza, restringe y delimita estos “rumores” es que refieren todos a los hechos de violencia cometidos por la banda y las circunstancias que rodean estos hechos. La violencia engendra narradores. Tenemos la peripecia única de Eduardo Busch, un vecino comerciante que nunca salió de su barrio y de costumbres extremadamente regulares, “como los puntos blancos del estampado en la tela de los vestidos que vendía” (45).

Un excepcional y casual retraso de dos minutos camino a su trabajo le deparó una historia para contar el resto de su vida: se topó con la banda en medio de su frenética huida y ellos le robaron el coche. Podemos imaginar a Busch perfeccionando su historia a lo largo de los años. Le añade incluso una moraleja al estilo de los narradores tradicionales: “Así es como pasan las desgracias, son algo que nunca imaginamos, razonó, filosófico.” (45-46)

Este tipo de enseñanza popular vuelve a reiterarse ligeramente corregida en la página 135, pero ahora es el invisible cronista el que la escribe:

“Lo que más se teme, lo peor en la vida, sucede siempre de golpe, sin que nadie esté preparado, por eso es lo peor, porque uno se lo espera pero no tiene tiempo de acomodarse y queda paralizado y sin embargo obligado a actuar y a tomar decisiones” (135).

Michelle Clayton (1998) ha señalado que no sólo se nos dan los testimonios sino también los *intereses* que cada testigo tiene en atestiguar y en cómo lo hace. Para Busch se trata de contar una historia quizás incluso aleccionante que le otorgará un modesto prestigio. Para Abraham Spector, único sobreviviente del ataque al vehículo, el temor de que lo impliquen en el asalto es la motivación principal para declarar lo que la autoridad quiera que declare. Lucía Passero, la panadera montevideana, denuncia a los criminales aparentemente por deber cívico pero en su confidencia (¿al periodista?) reconoce un interés *voyeuriste* y sádico. Los testigos informan pero al mismo tiempo muestran su profunda complicidad con distintos aspectos de la violencia. A veces son cómplices directos o indirectos del asalto, a veces cómplices por omisión, otras por soñar con los delitos que los otros, los auténticos asaltantes, cometen. A veces simplemente por sadismo vicario, mediático, de consumo.

La violencia se convierte así en el motor de la ficción. Es la que motiva o engendra todo tipo de relatos, desde el relato clásico o tradicional con moraleja, pasando por el reportaje, el informe policial, la crónica periodística, el ensayo en el semanario *Marcha* que interpreta la quema del dinero, la novela misma que estamos leyendo. Narraciones personales, deslumbradas, interesadas, confidenciales, tramposas, eruditas, la violencia muestra así su productividad.

Es importante remarcar que estas declaraciones textuales obtenidas en la calle no son usurpadas por una instancia que las filtre, las depure o “traduzca”, sino que aparecen sencillamente *al lado* y no *subordinadas* a la versión periodística del mismo hecho.

Estas voces formarían parte de materiales supervivientes en archivos que “el autor” habría consultado, pero implican la dependencia de un investigador que hubiera trabajado primero sobre el terreno, es decir, la presencia de un periodista de investigación empeñado en escuchar todas las versiones de primera mano.

La intermitente aparición de Emilio Renzi, “periodista de *El Mundo*” completaría este sistema de delegaciones prestando verosimilitud a la construcción total pero no veracidad: Emilio Renzi es un personaje ficticio, alter ego (y marca registrada) de Piglia. Además el escucha tiene acceso “sobrenatural” a la psiquis de los protagonistas y llega a lugares y personas a las que Renzi nunca hubiera podido llegar.

Los rasgos dominantes que asumen los modos de comunicación en esta novela son dos: uno es el del espionaje como lectura y escucha indiscreta y a veces ilícita, como el registro de las conversaciones auscultadas por el técnico de la policía Roque Pérez o la lectura de la correspondencia ajena por el cartero y matrero Anselmo.

El otro es el de las confidencias entre amantes o amigos, entre “los mellizos”, o entre ellos y las prostitutas en las que confiaron o amaron como Giselle o la “rusita”. Más importante aún: las confidencias de los personajes a alguien que está a la escucha, alguien que pregunta y que se ha ganado la confianza del testigo ocular, del informante enterado, del cómplice, del policía, del juez e incluso de alguno de los pistoleros.

La narrativa de los grandes narradores sociales argentinos como Roberto Arlt y Rodolfo Walsh se caracterizó entre otras cosas por la recurrencia al lenguaje oral, coloquial, y al lenguaje “de los otros”. Podría decirse que ante todo son narradores que ceden la palabra pero los modos de esta cesión difieren.

Se ha dicho que la narrativa de Arlt está basada en la confesión (Klaus Schaffauer: 98) y podríamos añadir que la narrativa de Rodolfo Walsh descansa sobre el testimonio y la denuncia. En esta novela de Piglia la cesión de la palabra al otro ocurre como robo en su forma violenta (la tortura) o como confidencia en su forma pacífica: alguien nos cuenta en confianza lo que vio y oyó o lo que otros dijeron que vieron y oyeron.

Inevitablemente ligada a la confidencia y como elemento organizador del relato, lo que parece condicionarlo estructuralmente es sobre todo la escucha. Hay un receptor atento que acaso ha estado haciendo preguntas y ha transcrito comentarios hechos en alta voz, tal vez grabados, y que ha recolectado textos y fragmentos de textos que luego ha transcrito con la aparente intención de ser fiel, de exponer los materiales directamente o de no interferir.

En este sentido el texto está construido como un conjunto heterogéneo de citas (citas de reportajes, informes y comentarios) de incierta atribución. La referencia a Brecht en el *epílogo*, es importante porque al hablar de “gesto metafórico” evoca las interrupciones del teatro épico brechtiano y por lo tanto a la cita como recurso de “extrañamiento”.⁸²

El lector siente como si estuviera hurgando ilegalmente en la libreta de notas del investigador ausente y encontrara situados en desorden y yuxtapuestos los fragmentos de un material en su estado bruto justo antes de ser procesados como un relato periodístico. El relato mismo forma parte del secreto.

82 Para Walter Benjamin la cita era el equivalente a la interrupción y el gesto congelado en el teatro de Brecht y tenían el mismo objetivo: funcionar como dispositivo de distanciamiento (Guilloch, 2002: 155).

4. EL GÉNERO Y SUS DESBORDES

4.1. Nuevo periodismo y verdad de la ficción

El recurso de incorporar un testimonio inverosímil no es ajeno al género que se impone como predominante en PQ y que no es la novela policial (en sus distintas vertientes) sino el llamado Nuevo periodismo o “género de no ficción” como se lo llamó en los Estados Unidos después de la aparición de *A sangre fría* de Truman Capote.⁸³

En esa delicada línea que separa la ficción de la no ficción, el nuevo periodismo se permite a veces recurrir a un estilo indirecto libre que posibilita armonizar sin escándalo el relato de las acciones o "la narración externa con la exposición escénica de (sus) pensamientos, sensaciones y sentimientos" (Chillón: 285)

La incertidumbre acerca del narrador y la focalización incierta, sumados a las paradojas de epílogo apuntarían a que PQ es una novela de ficción, donde las técnicas del nuevo periodismo están ficcionalizadas o al servicio de la ficción y no del documento. Podrían suponer además una implícita descalificación del género de no ficción. Truman Capote llegó a declarar lo siguiente sobre su proyectada *A sangre fría*: “Fue porque quería escribir lo que yo denominaba una novela real, un libro que se leyera exactamente igual que una novela, sólo que cada palabra de él fuera rigurosamente cierta.”⁸⁴

Invirtiendo el procedimiento de Capote (y siguiendo en esto más a Arlt), Piglia confeccionó un texto de ficción que se lee como si fuera cierto. Al mismo tiempo los hechos tienen base empírica y los nombres son reales, son nombres propios, cuando el periodismo de investigación tiende a disimularlos (‘para proteger a los inocentes’).

En ese texto el cronista "oficial" de la historia es desplazado en su función de relator por las voces plurales y “verdaderas” de los personajes. El modelo subvierte el modelo de la crónica, los signos de realidad y verdad que exhibe, para dejar paso al mundo enigmático de la ficción. Es algo que bien puede leerse como el triunfo de la ficción sobre la crónica o la confirmación de que, en la posmodernidad, la novela testimonial no puede existir más que como manierismo. Es una forma de decir: no existe el género de “no ficción” como tal, o es un género definido por sus técnicas literarias y no por sus objetivos declarados. Sus técnicas son

83 Se trata de un género con precursores argentinos como Rodolfo Walsh autor de *Operación masacre* y *Quien mató a Rosendo*.

84 Citado por Juan Cantavella (2002: 8).

narrativas, no informativas, y pertenecen al amplio abanico de los artificios literarios cuya misión es “hacer creer”. Su verdad se expresa a través de la mentira poética o literaria, no en los documentos.

4.2. El surgimiento de un lector

Como se ha señalado, lo que el lector enfrenta al comenzar la lectura es el inventario de los hallazgos de la investigación en un momento *previo*, es decir, en un tiempo anterior al proceso de selección, depuración y redacción. Al situarse las indicaciones sobre el montaje recién en el *Epílogo*, el lector es inesperadamente colocado desde el principio en la posición del escucha, del investigador, del espía.

El efecto de este dispositivo es paradójico: obliga a una aprensión “distraída” de los secretos del montaje porque el lector se preocupa ante todo por seguir el hilo de la historia que los fragmentos pretenden mostrar. Puesto en la posición del “escucha”, sin embargo, la percibe como presentación indiscriminada de versiones y aún de opiniones subjetivas que pueden contradecirse, que representan distintos puntos de vista y distintas personas y debe tolerar las incertidumbres que inevitablemente acompañan a la conjetura.

El lector insensiblemente va sintiéndose capaz de una interpretación propia (pero ilusoria) de los testimonios, capaz de juzgar su pertinencia o su credibilidad. Va descubriendo también que si esta novela tiene misterios uno de ellos es el de la identidad del narrador. De esta manera se sumerge en dos realidades distintas, pero paralelas y complementarias: la del acontecimiento y la de su relato.

La instancia que organiza o selecciona y en todo caso distribuye la palabra es ese personaje ávido de saber cuyo lugar y curiosidad parecen coincidir todo el tiempo con los del lector. Su figura fantasmal es la que va creciendo sin hacerse visible pero encarnando en otros personajes (incluso laterales) que la alegorizan. Menciono cuatro: Dorda, “el Gaucho rubio”, porque escucha voces y tiene recuerdos literarios que no puede identificar (y está por eso más cerca de la figura del lector distraído). En segundo lugar el técnico radiotelegrafista de la policía uruguaya, el “cabo Roque Pérez”, que se esfuerza activamente por averiguar la identidad de las voces en el apartamento de la encerrona en Montevideo, y al que vemos luchar contra las interferencias, los ruidos y otras voces que a veces parecen venir de su propia memoria (lo que lo acerca a un lector “crítico”):

“Pero también las voces llegan de otro lado que no puede detectar. Desde el pasado, pensó el radiotelegrafista. Quizás desde las cañerías subterráneas navegaban las palabras de los muertos y así era posible seguir las conversaciones aterradas de dos viejas que se habían encerrado en el baño de algún departamento.

- Santa María. Madre de Dios ruega por nosotros pecadores. De dónde venían estos rezos, quizás de la propia memoria del radiotelegrafista, quizás era la voz de alguno de los pistoleros o el lamento de un vecino. Iba grabando los sonidos y al lado alguien trataba de orientarse en esa selva de voces.” (187-188)

Otra figura que podría estar cumpliendo este papel es la de un matrero, usurpador de la correspondencia ajena, escritor de cartas apócrifas y violador cuya detención rememora Dorda hacia el final de la novela: “Los dos pesquisas con el loco Anselmo, de alpargatas y guardapolvo gris porque había trabajado en el correo y empezó a abrir las cartas y robar la correspondencia y a escribir cartas a las mujeres para violarlas según decían” (210)

También la chica que continúa recibiendo cartas de amor incestuosas de su padre después de la muerte de éste en México “no sé quien se las escribía, la chica estaba como alucinada...” (133). Una historia que es inevitable relacionar con la del “loco Anselmo”.

Lo que estas figuras tienen en común sin embargo no es la facultad de narrar, sino la de ser receptores (eventualmente alucinados) de voces y textos cuyo origen es ambiguo o incierto o sencillamente imposible. La autoridad del invisible narrador y en general su presencia radica en la elección, selección y confrontación de los materiales. Sin embargo la novela carece de un lenguaje dominante. Desde el punto de vista del registro la novela va abriéndose a esa variedad sin jerarquías como si estuviera inventando un nuevo lenguaje.

Esa instancia incierta, que escucha y transcribe va haciéndose más abstracta, más inverosímil, porque el texto va incluyendo gradualmente conversaciones que nunca han podido escucharse y recuerdos ajenos o de personajes ya muertos. El universo que va construyéndose hasta el epílogo es el resultado de una “palabra colectiva y anónima”.⁸⁵

La figura que el texto va haciendo crecer, la única que ofrece cierta unidad de perspectiva y la figura que todos estos personajes alegorizan no es entonces la de un narrador que iría haciéndose más nítida (Roque Pérez, Dorda, Emilio Renzi, el Ricardo Piglia del epílogo⁸⁶) sino la de un lector.

La acumulación de fragmentos anónimos que va contando la historia tiende a debilitar la figura del narrador y potenciar la del lector. No se trata naturalmente de un lector real sino de

85 “La relación entre memoria y tradición puede ser vista como un pasaje a la propiedad y como un modo de tratar la literatura ya escrita con la misma lógica con la que usamos el lenguaje. Todo es de todos, la palabra es colectiva y anónima” Ricardo Piglia “Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria” en *Página 12* (Buenos Aires) 1991, enero pp 59-62- p. 60.

86 Es la tesis de Julio Premat (2004), avalada por la coincidencia en las iniciales de Roque Pérez, Emilio Renzi y Ricardo Piglia, todas iniciales que pueden atribuirse a Piglia.

uno engendrado por la ficción, un lector “implícito” o ideal. Es la manera en que el texto interpela al lector real y en definitiva es una operación para implicarlo. El modo de implicación es el del espía o el del *voyeur*. El narrador, invisible (aunque poderoso) simula ceder su puesto a un lector que gradualmente el texto va construyendo. Un tipo específico de lector: extremo, indiscreto, “alucinado” a veces.

El personaje del “Gaucho” Dorda o el “Gaucho rubio” encarna una reconcentración o *mise en abîme* de este procedimiento de recepción fragmentaria de discursos heterogéneos y de propiedad dudosa o confusa. Cuenta (¿a Renzi?) detalles de la historia y acaso muchas de las anécdotas sobre los demás provienen de ese supuesto testimonio. Dorda mismo escucha voces y, como el lector, “escucha” también fragmentos de conversaciones y declaraciones que no puede identificar. Son voces que hablan, lo interpelan, lo insultan, lo intiman, le cuentan historias, leyendas, emiten juicios, mandamientos, rezos o pasajes adulterados de la literatura decimonónica argentina. Es todo el peso de una tradición y un lenguaje múltiples el que se hace patente en la mente hipersensible de Dorda donde se reproduce la marcada heteroglosia de la novela pero de manera psicótica: liberando la energía dialógicas tanto de un entorno como de una cronología.⁸⁷

Esta suspensión contextual de las voces en la mente psicótica da la palabra a otros, la memoria desordenada brinda el espacio para una polifonía de voces que ‘recuerda’ o ‘cita’ pasajes de textos del pasado. Sólo que son como citas adulteradas y distorsionadas. Los recuerdos apócrifos de Dorda parodian y maltratan los textos del canon literario del siglo diecinueve. De esta manera los actualiza, los recicla pero no los restaura: los devuelve a su extrañeza original. No es descabellado ver en esta actividad caótica, delirante, de la memoria el principio de construcción de la novela misma.⁸⁸

4.3. La información como lengua degradada

El colocar en el centro de la atención el montaje de los materiales, la variedad de versiones sobre un mismo hecho, la presentación de personajes a través de su gestualidad, la presencia

⁸⁷ Convine repasar las ideas de Bajtin sobre estos límites contextuales del dialogismo que en Dorda están suspendidos: “...no living word relates to an object in a singular way: between the word and its object, between the word and the speaking subject, there exists an elastic environment of other, alien words about the same object, the same theme, and this is an environment that it is often difficult to penetrate. It is precisely in the process of living interaction with this specific environment that the word may be individualized and given stylistic shape.” (Bakhtin, 1981: 276)

⁸⁸ Julio Premat (2004: 125) ha observado que esta polifonía, esta “selva de voces”, y citas no es ajena a las ideas de Bajtin (polifonía) y de Foucault. Habría que considerar como hemos ya visto en distintos momentos, también a Walter Benjamin y su concepto de “mortificación de la obra”, a Bertold Brecht (y a un Bertold Brecht leído desde Walter Benjamin) e (inevitablemente) a Arlt y a Borges.

de personajes que impiden toda forma de identificación en el lector y la disposición de estos materiales como un mosaico de fragmentos yuxtapuestos son técnicas del teatro épico de Brecht y constituyen operaciones de distanciamiento o “extrañamiento”.

El manejo de una oralidad que no destaca a un narrador tradicional que nos ofrece el cuento sino que construye meticulosa y silenciosamente “la sombra de aquel que lo escucha” es un recurso borgeano que Piglia ha estudiado en “Tesis sobre el cuento” (2000: 120). La polifonía de PQ refleja también una lengua “degradada”: a través del recurso a las jergas estereotipadas de la prensa y la televisión y el mundo del crimen, la novela descansa sobre un lenguaje diverso en registros y compuesto de restos, sin emisores claros, abierto hacia la conjetura y la hipótesis pero también al ‘juicio’ y a la ‘habladuría’. Refleja una memoria convertida en “campo después de la batalla” donde “todo pasado es incierto e impersonal”.⁸⁹ Es decir, refleja la dificultad moderna y posmoderna de una memoria personal y en definitiva de una comunidad de experiencia en el lenguaje.

En PQ, el lenguaje, las historias, los rumores, los chismes, las noticias, la “selva de voces”, de la gran ciudad puede verse también como lenguaje en ruinas, habladuría, que alude o intenta nombrar una realidad que no puede sin embargo, ser reconstruida a través de un lenguaje inequívoco.

En PQ la ciudad es el ámbito de formas degradadas de comunicación que se despliegan sobre el trasfondo de una crisis de la narración como vehículo de la experiencia.⁹⁰ En PQ, Ricardo Piglia intenta una narración construida con los elementos de la noticia, es decir, escrita desde el fetichismo contemporáneo de lo verídico. PQ des-construye la ‘no ficción’ falsificándola.

La charlatanería incesante que incluye los zumbidos de la radio y de la televisión, los rumores de la calle y los discursos del poder, pero también los seudónimos de los personajes (o sea sus “seudo”- nombres, sus “nombres falsos”), van acumulándose como desechos o ruinas de una identidad no reconstruible y como restos de recuerdos inútiles. La acumulación de todos estos fragmentos menesterosos de un sentido, de una racionalidad totalizadora, puede llegar a conformar durante un instante una “constelación efímera”, una chispa esclarecedora, como un billete ardiendo en el aire.⁹¹

89 “Narrativamente podríamos hablar de la muerte de Proust, en el sentido de la muerte de la memoria como condición de la temporalidad personal y la identidad verdadera. Los narradores contemporáneos se pasean por el mundo de Proust como Fabrizio en Waterloo: un paisaje en ruinas, el campo después de una batalla. No hay memoria propia ni recuerdo verdadero, todo pasado es incierto y es impersonal”. En Ricardo Piglia, “El último cuento de Borges” (2000c: 50-51)

90 Walter Benjamin desarrolla la idea sobre una lengua degradada a habladuría en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” y sobre experiencia, narración y memoria en “El narrador” (1999c: 59)

91 Sobre la iluminación profana ver Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, 1983.

5. PLATA QUEMADA Y ROBERTO ARLT

5.1. La plata y el habla

Está de más recordar que Ricardo Piglia tiene una gran deuda literaria con Roberto Arlt y viceversa, ya que fue Piglia quien lo ha transformado retrospectivamente en su “precursor” (en el sentido en que Borges hablaba de “Kafka y sus precursores”) y lo ha situado en el altar de los grandes escritores rioplatenses del siglo XX. En este sentido conviene examinar aquellos aspectos de *Plata quemada* donde se adivina el gesto arltiano, es decir del Arlt leído por Piglia.

Fornet llama la atención sobre actitudes de personajes que sueñan con dar el “batacazo” y hacerse ricos de un golpe como los personajes de Arlt y los temas arltianos de la locura y la traición.⁹² Julio Premat va un poco más lejos al relacionar *Nombre Falso* con *Plata quemada* en el diseño de la trama:

“La verdad (la de la historia sucedida) habla del imaginario del autor, de una tradición literaria, de la dificultad de inventar historias. Habla de la sombra del “Escritor fracasado” de Arlt, ese “tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta” según leemos en el “Homenaje a Roberto Arlt”, el cuento de Piglia, y también leemos allí: “así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones.” A ese “fracaso” se le agrega una teoría y una representación del autor como oyente, ladrón, sujeto presente y ausente, máquina, ente despersonalizado, enfrentado a una imposibilidad, a un freno, a una inconcebible palabra propia.” (238-249)

Por último Sandra Garabano afirma que *Plata quemada* es una nueva “celebración” del estilo de Roberto Arlt y en particular en el manejo de la lengua:

“*Plata quemada* constituye un homenaje indirecto que va más allá de la evocación de los atracadores y rufianes alucinados que pueblan sus novelas. Piglia usa una lengua que evoca el estilo “mezclado e impuro” de Arlt y a través de esa operación lleva a un límite las relaciones entre oralidad y escritura en la ficción” (89)

También en la trama vemos un elemento caro a Piglia y relacionado con su lectura de Arlt: la ficción del dinero:

“Los delincuentes de *Plata quemada*, como la mayoría de los personajes de las novelas de Arlt, jamás piensan en ganar dinero a través del trabajo. En el mundo de Arlt el trabajo sólo trae pobreza y miseria. (...) Para sus personajes las operaciones económicas siempre están fuera de la ley y todo enriquecimiento es de alguna manera ilícito. Por otro lado, para estrechar esa relación entre el mundo de ambos escritores, el gesto de quemar el dinero

⁹² “Tal vez no sea azaroso que según hace constar éste (Piglia) al final de la novela *Plata quemada* fuera finalizada el 25 de julio de 1997, es decir la víspera de cumplirse cincuenta y cinco años de la muerte de Arlt”. (Fornet, 1998: 140).

antes de entregarse o morir, sólo puede entenderse en un mundo en el cual no existe la lógica de la acumulación.” (90)

No estoy de acuerdo con la última parte de esta cita, porque el gesto de quemar el dinero en mi opinión es justamente aquello en donde Piglia sobrepasa el mundo circular de Arlt. La observación de que los personajes de *Plata quemada*, tienen ideas similares a los personajes marginales de Arlt en relación con el dinero, su circulación, su manera de obtenerlo, puede confirmarse, sin embargo, con muchos ejemplos en la novela.

“-En el campo, un solazo te cocina los sesos. Los pajaritos se caen de los árboles, del calor, en verano. No se gana nada trabajando –decía el Gaucho Dorda-. Cuanto más se trabaja menos se tiene, mi hermano el más chico tuvo que vender la casa cuando se enfermó la mujer y había trabajado toda la vida.

-Pero claro – se reía el Nene-. Fesa, ahora te avivás, a más laburo, más esclaveta...” (68)

Arlt está en todas partes en *Plata quemada*. Como estos tres críticos dicen de pasada es inevitable pensar en *Los siete locos* ante las aventuras desmesuradas (aunque reales) de la banda de PQ. También es cierto que el lenguaje escogido para narrar esta historia es un lenguaje que recuerda la “mezcla impura” de Arlt. La mayor parte de las conversaciones ocurren entre personajes del mundo del crimen y hablan una consecuente jerga callejera. El otro registro lingüístico es el de la prensa de asunto policial. PQ está escrita haciendo uso de los “desechos del lenguaje”. Sólo que la mezcla de *Plata quemada*, a diferencia de la de Arlt es una mezcla de fragmentos en estado puro que no llega a conformar un lenguaje homogéneo como el de Arlt.

5.2. Las biografías criminales

Arlt acecha también en las biografías criminales, en las referencias indirectas a la Frenología, a las teorías de Lombroso y a las torturas policiales, y se asoma en las peripecias de Dorda aunque muchos de los elementos que se prestan a comparación parecen tener una doble filiación. J. Fornet ha visto que *Plata quemada* incluye pequeños homenajes al policial norteamericano. Ha reparado, por ejemplo, en que en el relato “Los asesinos” de Hemingway puede ser la base para la descripción de los mellizos al principio de la novela. También en que el asesinato de “la rusita” cometido por Dorda se parece al disparo del personaje masculino en el desenlace de *¿Acaso no matan a los caballos? (They Shoot Horses, Don't They?)* de Horace McCoy en la famosa novela (llevada al cine por Sydney Pollack.) Esto es muy probable por ser un caso de entendimiento “telepático” entre el asesino y la chica. Pero ya antes en Arlt

abundan los casos de entendimiento telepático o de magia negra. Erdosain mata a una chica también con un tiro en la cabeza al final de *Los lanzallamas*.

Es plausible la comparación porque en el caso de Dorda la telepatía que le hace oír el ruego de la prostituta polaca es más que problemática y no estamos nada seguros de que “la rusita” quisiera morir (como tampoco fue así con “la Bizca” que mató Erdosain).⁹³ En los perfiles psicológicos de los mellizos, encontramos una serie de elementos arltianos: El Nene, como Erdosain en su niñez, construye casas con su imaginación en la cárcel para después destruirlas. La oscilación entre el sadismo y el placer de la humillación en los mellizos es parecida a la oscilación que sufre y goza Erdosain. Este busca y se deja humillar por mujeres que considera inferiores y a las que a veces por último maltrata sin contemplaciones. En los mellizos esta tendencia aparece vinculada estrechamente a sus aventuras homosexuales:

“[el Nene] Sentía de pronto la necesidad de humillarse, era como una enfermedad, como una gracia, un soplo en el corazón, algo que no se puede impedir. La misma fuerza ciega que arrastra al que siente la atracción de entrar a una iglesia y confesarse. Él se arrodillaba frente a esos desconocidos, se hincaba (sería mejor decir, había dicho, contó la chica) ante ellos como si fueran dioses, sabiendo todo el tiempo que al menor gesto falso, a la menor insinuación de una sonrisa, de una burla, podía matarlos...” (96)

Es una historia que fácilmente puede compararse con las historias que Erdosain le cuenta a su esposa (para martirizarla):

“Debido a la lluvia, hoy a la mañana no la vi. Esta noche estuve una hora esperándola bajo la garúa, en el sitio donde sabía que bajaba. Por fin llegó. ¿Te pensás que se emocionó de ver que la esperaba? Se limitó a decir “¡Usted por aquí!”. ¡Ah, si supieras qué curioso! Estaba resuelto a continuar la comedia, a dejar que me humillara hasta donde le alcanzara la imaginación, pero el caso es que de pronto perdí la paciencia, y tomándola de un brazo, con tal fuerza que casi se pone a gritar, le dije: “¿Vos sabés lo que te merecés? Pues que te escupan a la cara”. “Yo no le he dicho que me esperara”, replicó furiosa la vaborita, y entonces fue cuando estalló el salivazo.” (*Los lanzallamas*: 74) (A continuación Erdosain la maltrata con violencia).

También el Gaucho Dorda busca la humillación:

“Lo llevaban bajo los puentes y lo sodomizaban (ésa era la palabra que usaba el Dr. Bunge) y lo disolvían en una niebla de humillación y de placer, de la que salía a la vez avergonzado y libre.” (203)

93 Por mi parte me arriesgo a sugerir que buena parte del pathos del relato carcelario de el Nene le debe bastante a *Por el pasado llorarás*, de Chester Himes, un autor de la serie negra norteamericana, cuyas ideas sobre el dinero, la narrativa y la vida lo aproximan en extremo a Piglia. Hay que mencionar también el parentesco de la novela carcelaria (autobiográfica) de Himes con temas piglianos como la (homo) sexualidad en la cárcel y en general el encierro, la represión y los mundos masculinos.

En cierto sentido, la libre sexualidad inclasificable de los mellizos, especialmente la sensación de Dorda de que por dentro es una mujer, es un remedo irónico del ideal hermafrodita del Astrólogo:

“—No. Atiéndame bien. Lo que hay son avances interiores de la voluntad de vivir. Cuanto más intensa y pura sea la voluntad de vivir, más extraordinaria será la sensibilidad que capta conocimiento, de manera que en un momento dado el cuerpo humano llega al estado del hermafrodita...

—¿Cómo?...

—Es hombre y mujer simultáneamente. Pero, ¿ve? ya usted se asombra groseramente. Ha pensado innumerables obscenidades en un minuto. Se le ha ocurrido un hombre masculino y femenino, simultáneamente. No hay nada de eso. Este hermafroditismo es psíquico; el cuerpo envasa a la mujer y al hombre tan perfectamente con sus dos distintas sensibilidades, que la personalidad doble absorbe las energías sexuales, y entonces la resultante es un hombre o una mujer sin las necesidades sexuales de uno u otro. Es decir, es perfecto en su perfecta soledad sin deseos. Está más allá del hombre. Es el superhombre” (*Los lanzallamas*: 44)

Pero el hermafroditismo de Dorda está justamente gobernado por el deseo y sus tendencias no se anulan aunque, como un místico, a veces lucha para frenar o anular sus eyaculaciones en una especie de economía sexual (y así en cierta manera se parece a Ergueta, el lector alucinado de la Biblia):

“Cuando la carne escaseaba, se acostaban juntos, el Nene y el Gaucho Rubio, pero cada vez menos. Dorda era medio místico, le daba por dejar de coger y no hacerse la paja porque era muy supersticioso. Pensaba que si se le iba la leche, perdía la poca luz que todavía le alumbraba la cabeza y se quedaba seco y sin ideas.” (PQ: 70)

Los personajes de PQ, como el Erdosain de Roberto Arlt, hablan con fantasmas (el Nene Brignone convive en su niñez con el fantasma de su tío Federico) y escuchan voces (el Gaucho Dorda).⁹⁴

5.3. El periodista y los narradores

Otros elementos que convierten a *Plata quemada*, al menos parcialmente, en la novela que Arlt pudo haber escrito y nunca escribió es la ligazón con el relato periodístico:

“Como Walter y su brusca salida de la redacción en busca de noticias en el final de *Los lanzallamas*, Arlt se lanza a la calle y en bares o barrios, cines o teatros, fiestas públicas o centros políticos, recupera anécdotas populares que corren de boca en boca, confidencias secretas que se susurran en alguna mesa de café. Arlt se apropia de historias y experiencias configurando en sus notas un entramado de voces que se entrecruza con los discursos provenientes del periodismo, los nuevos saberes tecnológicos, la literatura y la política.” (Saitta: 65)

⁹⁴ Erdosain habla con un soldado de la primera guerra mundial (figura de su remordimiento). El Nene en su niñez se le aparece un tío suyo fallecido. Erdosain conversa con una voz que le acusa o le discute como le sucede a Dorda con sus voces (!)

El “entramado de voces” que menciona Saítta en su artículo sobre Arlt, es comparable la “selva de voces” de la que se habla en *Plata quemada*. Si Arlt constituye un ejemplo latinoamericano del *flâneur* convertido en reportero al que se refiere Walter Benjamin⁹⁵, no es aventurado ver en la figura de Renzi (reportero de *El mundo*, además) la reproducción en la ficción de un joven Arlt, reportero, columnista, (un poco detective) y sobre todo un periodista que aspira a ser escritor. Es algo que podemos comprobar en el estilo de redacción de Renzi, que a menudo no coincide tanto con el del autor ficcional Piglia, sino con el lenguaje de *Aguafuertes porteñas*: “Es a partir de *acá* (según el cronista de *El mundo*) que empezaría a “cocinarse” el más *formidable asedio que se conozca en los anales* de la policía el Río de la Plata” (PQ: 121) (Las cursivas son mías.)

Como *flâneur* hecho reportero, Renzi (como Arlt) debe elegir entre convertirse en un propagandista “de las modas ideológicas” (el “hombre sándwich” al que se refiere Benjamin) o incidir en la realidad como un intelectual crítico. Se trata de la misma ambigüedad que Piglia ha señalado en la figura del detective privado. Desde su libertad de acción el detective oscila entre dos extremos opuestos: ser el confidente de la policía o ser el intelectual crítico.⁹⁶ Renzi parece haber elegido este último papel, el de contrapunto de los discursos y versiones oficiales, el periodista que hace una lectura desconfiada e inquisitiva del poder.

El otro elemento arltiano, quizás el más importante es la compleja y ambigua delegación narrativa en ambos textos. En *Los siete locos* y en *Los lanzallamas*, se produce una narración mediada en diferentes niveles. Existen los distintos narradores, “entramado de voces” que cuentan la historia desde distintos ángulos o su parte en el todo de la narración, sus confesiones por lo general. Existe también un “comentador” que aparece en formas de notas que le permiten opinar sobre los personajes y los acontecimientos. Las dos novelas son una larga confesión hecha por Erdosain a este anónimo comentador. El comentador es entonces alguien que transcribe y distribuye las intervenciones, da la palabra y de vez en cuando comenta. En tercer lugar hay también la voz del “autor” que en algún momento llega a

95 “El tono de esta versión es claramente crítico y funciona como advertencia a los “flâneurs” intelectuales de su propio tiempo. Benjamin describe las formas más modernas de este tipo social: el Reportero, un flâneur transformado en detective, busca la primicia; el fotoperiodista ronda como un cazador listo para disparar. El flâneur no es un vagabundo (*Musse*), más bien el vagabundear (*Mussigang*) es su oficio. Es el prototipo de una nueva forma de asalariado que produce noticias /literatura /anuncios con el propósito de información /entretenimiento/ persuasión (estas formas no pueden distinguirse claramente). Como reportero de las verdaderas condiciones de la vida urbana en realidad disipa el tedio de su audiencia.” (Buck-Morss, 1995:333-334).

96 “El detective es una figura inventada, construida, es un experto en la interpretación, en un sentido el Dupin de Poe es el último intelectual. Entonces yo asociaría al crítico con el detective, no con el policía; lo cual no quiere decir que no haya habido o que no existan críticos policiales...” (Piglia, 2000a: 232). Sobre el detective como amigo, confidente de la policía hay que véase Ricardo Piglia, 2000a: 69.

confundirse, en la misma nota a pie de página, con el comentador. Es el comentador quien al final de *Los lanzallamas*, escribe un *Epílogo*: “Después de analizar las crónicas y relatos de testigos que viajaron en el mismo coche con Erdosain, así como los legajos sumariales, he podido reconstruir más o menos exactamente la escena del suicidio.” (Arlt, 1980: 163)

En PQ esta delegación es muy parecida aunque no idéntica. También en PQ los personajes cuentan (no confiesan) su parte en la trama, o su historia personal. El comentador es Renzi, quien (a veces) interviene para aclarar o explicar quien está al habla. Transcribe las confidencias pero también los fragmentos relevantes de los periódicos. Por último, en el *Epílogo* aparece la figura ficcionalizada de un “autor”, llamado “Piglia” que hace indicaciones sobre el surgimiento del texto y especula sobre la suerte definitiva de Malito.

5.4. Prostitutas y suegras en espacios cerrados

En PQ se dan situaciones notablemente arltianas como el encuentro revelador, esencial, íntimo con prostitutas (Dorda con “la rusita” y el Nene con “Giselle”). En esos momentos los personajes (como los de Arlt) buscan algo cardinal y antiguo, perdido o desvirtuado por la vida. El Nene consigue hablar de sí mismo con Giselle, una mujer en la que vio la posibilidad de ver la hermana que siempre quiso tener y la única persona aparte de Dorda en la que se confía y a la que le confía recuerdos perdidos de “un tiempo anterior al tiempo muerto en el que había empezado a caer preso” (PQ: 99). Era un tiempo en que tenía “poderes mágicos”, (los poderes mágicos de la niñez pre- lógica). Le contó el antiguo secreto de su clarividencia, su contacto sobrenatural con un tío difunto. También le contó su amor por Dorda. El Nene se ofrece así al juicio de Giselle, escucha sus vagas palabras como si hablara con un oráculo. Es probablemente en ese departamento (“bulín”) que se afirma en su lealtad a Dorda y en la voluntad de seguir con él hasta el final.

“¿Te hablé de él? Le dicen el Gaucho porque vivió mucho tiempo en el campo, en Dolores... Tiene problemas neurológicos, es muy callado oye voces que le hablan. Yo lo cuido y lo quiero a él más que a mi mujer y a mis hijos ¿Eso tiene algo de malo?” (104)

Dorda, el incapaz de expresarse, se encuentra a los 14 años con una prostituta extranjera que le habla en polaco o en un español argentino incomprensible y es la única persona con la que siente que se entiende o le gustaría entenderse, (“palabras cariñosas como un canto incomprensible que sólo ellos dos entendían y que le entraban al Gaucho en las entretelas del corazón” (202)), es alguien a quien servir como se sirve a “una princesa polaca” y alguien a quien poder explicarle todo y por la que se siente (como Erdosain, como los personajes de

Dostoievski) una intensa piedad y una suerte de adoración.

Otra situación que puede calificarse de arltiana es una forma particular de hipocresía y de cinismo ligada a las madres o a cierto tipo de suegras. En *Los lanzallamas*, en una de las escenas más duras de la novela, la dueña de la pensión donde vive Erdosain, protestando un abolengo puritano y respetable que realza su hipocresía, “vende” su hija de catorce años, la Bizca, a Erdosain por 500 pesos al admitir un dudoso noviazgo que en realidad es una transparente transacción económica. Erdosain la había puesto a prueba cínicamente y la señora cedió. En PQ, Blanca, una adolescente de 15 años establece una relación con el Cuervo Mereles sabiendo que se trata de un criminal (que además le lleva más de 20 años), siguiendo en el fondo un mandato de su madre.

“Tenés que aprovechar ahora que sos joven” le dijo su madre cuando empezó a llevar plata. El padre don Antonio Galeano, vivía en babia, no sabía nada [...] La que se malició todo enseguida fue su mamá, se quejaba siempre de su padre, que no ganaba más que para vivir con lo justo, y en cuanto se enteró, empezó a quedarse sola con la Nena para que le contara. Las hijas hacen siempre lo que las madres quieren.” (26)

En ambos casos “habla la plata”, es decir, el dinero y la hipocresía juegan un papel determinante para una “suegra” cínicamente permisiva. La diferencia es que la madre de la Bizca envuelve la maniobra financiera en una retórica moralista y católica, mientras que la madre de Blanca hace gala de un “difuso cinismo universal” contemporáneo.⁹⁷

“Y cuando lo conoció a Mereles la madre sintió los ojos del degenerado del Cuervo en las tetas y se empezó a reír. La Nena la miró y ella supo que también podía tener celos de su madre. ‘Parecen hermanas’ dijo Mereles, ‘permítame que le dé un besito’.

- Claro, querido –dijo la madre-, me tenés que cuidar a Blanquita, mirá que si el padre se entera...” (26)

Una última situación que podemos calificar como arltiana es la conjura en espacios cerrados que mezcla el crimen común con las intenciones políticas. En *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, los personajes, reclutados y adoctrinados por el Astrólogo planifican una absurda revolución social haciendo uso del terrorismo indiscriminado. En PQ hay militantes de la resistencia peronista de los sesenta involucrados en la trama del asalto. También ellos, como el Astrólogo, soñaban una alianza con el crimen para una conspiración revolucionaria de signo dudoso. La diferencia está en que en Arlt, el Astrólogo dirige la conspiración y en

97 Es una de las nuevas formas del cinismo que propone Peter Sloterdijk “La función del dinero se manifiesta en su capacidad de implicar los valores superiores en negocios sucios [...] Es el poder de la seducción. El ejerce su poder sobre aquellos cuyos deseos, necesidades y planes vitales han aceptado la forma de lo venal...y éstos, en la cultura capitalista, son más o menos todos. Sólo una situación de seducción universal – en la que además los seducidos sienten la palabra corrupción como moralmente exagerada – puede este talante frívolo del que habla Simmel convertirse en clima cultural frente a los bienes vitales superiores. No es otro que aquel que nosotros hemos definido al principio como ‘difuso cinismo universal’” (Sloterdijk, 2004: 464-465).

PQ son los criminales los que determinan el contenido de la acción y los “militantes” peronistas sólo cumplen un papel de colaboradores.

En PQ el papel enigmático del Astrólogo lo cumple Malito. Como el primero, el segundo es admirado por sus capacidades (diabólicas, conspirativas) y lo rodea un aura de misterio e infalibilidad. Ambos personajes desaparecen de la escena justo antes de la hecatombe, cuando más se los necesita, abandonando a los hombres que ellos mismos habían reclutado. Ambos son carismáticos y expertos en el arte de la manipulación. La diferencia es que el Astrólogo es más que nada un retórico y Malito un hombre práctico, un “ingeniero”.

5.5. El desvío de Arlt

Los parecidos entre PQ y la obra de Arlt son notables. Las diferencias, a mi modo de ver, son todavía más importantes: el lenguaje de PQ no es el de Arlt porque aquel trabaja con registros distintos pero diferenciados y el de Arlt es un lenguaje que mezcla lo culto y lo popular en un lenguaje único y por eso nuevo. El lenguaje de *Plata quemada* mezcla y suprime las jerarquías entre los registros pero los deja en estado puro. Las distintas lenguas, las del rufián, del policía, del periodista, del testigo, se reconocen justamente por su registro y tono. Se conservan como fragmentos independientes, yuxtapuestos pero no fundidos. Arlt produce realmente un lenguaje exótico al fusionar lenguajes de distinta procedencia en un discurso inconfundible que es único y es el suyo. La consecuencia es que en PQ el narrador eventual está más oculto que en las novelas de Arlt porque no abarca la novela con su habla traductora. La desaparición del narrador se produce desde la estructura lingüística del relato.

La otra gran diferencia tiene que ver con el tema de la traición. Desde un punto de vista social, la traición de los personajes arltianos se ejecuta hacia abajo, la de los protagonistas de PQ hacia arriba. Dorda se reconforta de haber llegado al final sin traicionar. “[Y] sin embargo había terminado bien, entero, sin traicionar a nadie, sin dar el brazo a torcer.” (200). Entre los tres personajes que encaran la resistencia existe una fatal complicidad mientras que en la “comunidad de humillados” (Massota: 1982: 70) que conforman los personajes de Arlt toda complicidad desemboca en la traición. Según el penetrante análisis de Oscar Massota, Erdosain mata a la Bizca por repugnancia de clase, puritanismo y miedo (1982: 76-78). Dorda mata a la “polaca” o “rusita” por un imaginario afecto telepático (PQ: 215)

Los personajes de PQ no son exiliados de la clase media que circulan entre el “lumpenproletariat” como el Rufián melancólico en *Los siete locos* (un profesor de matemáticas vuelto proxeneta) Silvio Astier (*El juguete rabioso*) o el propio Erdosain (*Los lanzallamas*). Los pistoleros no dudan entre el crimen y una existencia sedentaria en el seno

de la clase media (como Erdosain), son hampones convencidos, “ñatos jugados” de “la pesada”. Identifican sin vacilar sociedad y crimen. No escogen cometer un crimen “para existir”, viven en él como el único mundo posible. No matan por razones metafísicas sino por oficio. No conocen los tormentos de la culpa (que acosan a Erdosain), tampoco se confiesan: sus historias son autobiografías orales, confidencias que se hacen en la zona de no violencia, la del afecto o la de la confianza, sin incertidumbres morales ni remordimientos. A diferencia de Erdosain, no se arrepienten ni se suicidan. Mueren matando.

6. LAS NARRACIONES DE LA ILEGALIDAD

6.1. El nombre impropio y la narración ajena

En la página 13 de la novela se discuten los nombres y sobrenombres de los personajes. La extraña coincidencia de que el criminal Malito se llame “Malito” y que un policía se llame Verdugo, Esclavo o Delator. ¿Hasta qué punto en los nombres propios está inscrito un destino?

“Gaucho” es un alias de Marcos Dorda y él mismo es de origen italiano aunque tiene memorias rurales criollas y modelos y destino matrero. A diferencia del Dahlman de Borges, en Dorda no hay pugna de linajes. En momentos extremos de la novela los personajes intercambian su nombre verdadero. Giselle le confiesa a el Nene antes de la catástrofe que su verdadero nombre es Margarita. El Nene llama a Dorda “Marquitos” por primera vez, justo antes de morir durante el cerco policial a la banda. Pronunciar el nombre verdadero parece el santo y seña de una relación auténtica y se da y se recibe como un testamento. Los demás nombres, verdaderos o falsos, son nombres de guerra y coinciden con los roles sociales que desempeñan sus titulares, es decir, son como ha escrito Germán García, “nombres impropios” (126-127).

La voz de los criminales no aparece como doctrina ni como noticia sino como narración confidencial. Básicamente son el relato de un “llegar a haber sido”, es decir, como micro-relatos proustianos, contados en la forma retrospectiva que exige explicar el origen del presente. Es la búsqueda de Proust que puede resumirse como el relato de “como llegué a ser escritor” (Ricoeur, 1999: 185), En los mellizos se trata del relato “como llegué a ser criminal”.

Las biografías de los mellizos son “atípicas” porque no provienen de familias “antisociales” “alcohólicas” o “sifilíticas” como predica el comisario Silva. Brignone es hijo de un empresario y cae en el crimen de una manera casual y Dorda es hijo de una familia trabajadora de inmigrantes italianos. Llega al crimen a través de su sexualidad y de las voces que escucha. El Nene Brignone es encarcelado como cómplice de un crimen que él no proyectó y del que ni siquiera fue testigo pero desde entonces entrelazó su vida con los circuitos de la delincuencia y de la ilegalidad. Por sus confidencias sabemos que su aprendizaje de la vida adulta, su formación, se dio en el reformatorio y en la cárcel, (como la de Dorda ocurrió en los reformatorios y en “el frenopático”). El Nene Brignone se convirtió en “carne de presidio”. Las biografías de los mellizos desmienten las tesis esenciales de la criminología clásica de Lombroso y también las curas que éste recomendaba. Los paralelos entre la cárcel y la clínica se presentan como un laberinto de simetrías: Dorda es internado por loco y sale de la clínica convertido en criminal. El Nene fue encarcelado por criminal y aprende que el objetivo de la prisión, del encierro, de la soledad y de la violencia carcelaria, es el trastorno mental: “...todo el tiempo pensás que los tipos quieren volverte loco. Que están para eso. Y te vuelven loco, tarde o temprano.” (88)

6.2. La educación carcelaria de El Nene

Lo que la experiencia carcelaria de Brignone significa no lo podemos saber a través de los recortes de periódicos ni a través de los informes policiales. Conocemos su historia gracias a los momentos de pura narración que se saltan las limitaciones de una perspectiva narrativa verosímil. Un cronista anónimo y fantasmal nos cuenta las conversaciones entre los mellizos en los contados momentos en los que estos dos eternos fugitivos descansan y dejan fluir las palabras y los recuerdos. La narración de la experiencia carcelaria personal eclosiona entonces en esos momentos de no violencia en el que la inesperada “ternura” (entre los mellizos) o el interés de un tercero dispuesto a escuchar sin intervenir (ni juzgar) abre una dimensión propicia (y utópica) para el relato de una experiencia.

“(y el Gaucho lo dejaba hablar, le decía que sí, a veces incluso le agarraba la mano, en la oscuridad, los dos despiertos, fumando, boca arriba, en la cama, en alguna pieza, en algún hotel, en algún pueblo de la provincia, escondidos, guardados, los mellizos tomados de la mano, rajando de la taquería, con la pistola en el piso envuelta en una toalla, el auto escondido entre los árboles, parando un poco la marcha, tratando de descansar y de calmarse, dejar de rajar por lo menos una noche, dormir en una cama)” (86-87)

En ese tono de confianza abandonada a sí misma aprendemos la experiencia del tiempo en la cárcel, como pérdida de la noción del calendario, como un fluir interminable de las horas y el tedio (“La cárcel hace lentos los días y veloces los años. ¿Quién decía eso?” (207).

Nos enteramos del aprendizaje de la violencia, del entrenamiento en la violencia para sobrevivir al maltrato de los otros presos y de los carceleros.

“Y el Nene alucinaba, ahí había aprendido a sentir el veneno de los valeros que lo verdugueaban porque sí, porque era joven, porque era lindo, porque tenías un gorompo más grande que el de ellos (decía el Nene) aprendí a guardarme el odio adentro...” (87)

Se aprende el sentido del encierro, la humillante privación sexual, el trato vejatorio hasta destruir toda noción de amor propio, el desarrollo gradual, de un profundo resentimiento:

“...hombres grandes que no pueden coger, porque para eso te encanan, para que no puedas garchar, por eso te llenás de veneno, te tienen en una heladera, te meten en una jaula llena de machos y nadie puede coger, vos querés y te verduguean, o peor te hacen sentir un mendigo, un croto, terminás hablando solo, viendo visiones...” (86)

El encierro, la quietud, el transcurso vacío del tiempo, el insomnio, genera el surgimiento de una vida paralela, la de la imaginación que postula mundos posibles, la alucinación:

“¿Te acordás Gaucho? Vivís en la cabeza, te metés ahí, te hacés otra vida, adentro de la sabiola, vas, venís, en la mente como si tuvieras una pantalla, una tele personal, la metés en el canal tuyo y te proyectás la vida que podrías estar viviendo o ¿no es así hermanito?” (87)

Las historias que se inventa el preso pueden ser obsesivas, alucinadas o directamente sexuales. Cada preso es en su cabeza un pequeño Sade que va llenando su calabozo de imágenes permanentemente renovadas en una serie infinita de combinatorias inspiradas en el deseo.

“Me acordaba de minitas de ocho, diez años que había conocido en la escuela y las hacía crecer, las veía desarrollarse, saltar la sogá, a la hora de la siesta, les veía los soquetes blancos, las piernas flacas, las tetitas que empiezan a llenarse, y a la semana de estar en ese mambo ya me las estaba moviendo, no las dejaba crecer mucho...” (88)

Es en el relato propio que se encuentra la posibilidad de una explicación de la vida criminal de Brignone, que desmiente la explicación usual de la delincuencia por una niñez problemática en una familia problemática.

“Pero las mujeres no son lo peor, porque las mujeres, mal o bien, podés verlas, acordarte, lo peor es que te tienen encerrado y no vivís, estás como muerto y ellos te hacen hacer lo que quieren y esa vida vacía a la larga te

quiebra, te llenás de rencor, te envenena. Por eso el que va preso es carne de cárcel, sale y vuelve y eso pasa por el gran veneno que te inculcan ahí adentro. El Nene había jurado que nunca más iba a caer...” (89)

Frase que adelanta el final de la historia. Pero no se trata sólo de que esta imposible confianza nos permita oír la voz propia de Brignone, sino de que su relato es una lectura del mundo, de la sociedad, desde la cárcel, es decir, desde la violencia, desde un “afuera” de la sociedad. Es el relato carcelario de una vida y una visión desde la perspectiva del presidio, el relato de un aprendizaje, la extracción de una sabiduría brutal sobre los hombres.

“En cana (contaba a veces) aprendí lo que es la vida: estás adentro y te verduguean y aprendés a mentir, a tragarte la vena. En la cárcel me hice puto, drogadicto, me hice chorro, peronista, timbero, aprendí a pelear a traición, a partirle la nariz de un cabezazo a tipos que si los mirás torcido te rompen el alma...” (86)

El “verdugueo” hace del cuerpo un cuerpo atormentado y libera el pensamiento en el delirio imaginativo. En la cárcel vive el propio límite de la experiencia como límite de lo pensable, como anulación del sentido. Percibe el tiempo en su radicalidad, el lenguaje como mentira o vacío y la conciencia como locura.

Si la tragedia clásica situaba el castigo y la expiación como una forma de conocimiento de la ley a través del dolor, esta “versión argentina de una tragedia griega” presenta la expiación del crimen como aprendizaje de una sombría picaresca. Como el hijo de Martín Fierro, el Nene ha hecho su aprendizaje del crimen como un aprendizaje social, pero para él no hay “Vuelta”, no hay reconciliación, ni consejo del padre que lo devuelva a la moral del Estado. Más aún: Brignone aprende la óptica criminal necesaria para tratar con una sociedad que se descubre como criminal.

6.3. Dorda, máquina de escuchar

Marcos Dorda, el Gaucho rubio, es un temerario pistolero que “sonríe como una nena”, es un psicótico adicto a las drogas, implacable y sensible, profundamente dependiente afectivamente de su compañero, “el Nene” (Franco Brignone). Germán García ha señalado que “la aparición sorpresiva de Dorda en nuestra literatura no ha sido aún registrada.” (130). Julio Premat lo considera un “oxímoron identitario” (130).

Dorda es un hombre del campo que lee (como un urbano personaje de Arlt) “Mecánica popular”, tiene una sexualidad que no puede clasificarse en una orientación definida y repiensa el universo desde el principio, como un filósofo presocrático:

“Estamos hechos de aire- decía -. Piel y aire. Después, adentro, está todo húmedo, entre la piel y el aire- trataba de explicarse científicamente, el Gaucho Rubio-; hay unos tubitos...”

“Estamos hechos de leche, de sangre y de aire –dijo el Gaucho una noche volado con coca, y locuaz.” (71)

Dorda tiene recuerdos como sueños a medias recordados. Muchos de ellos son literarios y tienen una extraña coherencia: son rurales y decimonónicos: “Habían entrado a caballo por el patio embaldosado y la mujer salió a pedirles respeto con la escopeta de dos caños bajo el brazo. ¿De dónde venía ese recuerdo?” (207)

Los “recuerdos” provienen, entre otros, de *La cautiva*, de *Facundo*, de *Martín Fierro*, de *Moreira*, o de *Una excursión a los indios ranqueles*. Resulta evidente que Dorda lleva las marcas heterogéneas de un corpus de obras que se confunde con el nacimiento de la nación y consagrado por la tradición, pero que ha perdido su capacidad de chocar.

En este sentido, las obras decimonónicas actuarían como el depósito textual (un archivo) de las luchas e ilusiones del pasado recordadas como un sueño. Sin embargo su perfil como personaje está hecho de residuos reconocibles de esa tradición.

En mi opinión Dorda además de evocar modelos del errático banditismo decimonónico, tiene un claro antecedente en un personaje de Lucio Mansilla: el “cabo Gómez”. Pueden descubrirse asombrosas coincidencias entre ambos: el “cabo Gómez” era un hombre silencioso, temerario en el campo de batalla, casi un héroe de la patria, pero que cuando bebe se vuelve brutal y sufre alucinaciones que lo convierten en un individuo peligroso, en un asesino. Mansilla nos cuenta que Gómez es el soldado más valiente a sus órdenes pero que tiene un turbio pasado. Había matado a su querida cuando en una alucinación creyó ver en ella misma un rival que la abrazaba; que borracho y alucinado mató también a otra persona confundiénola con un oficial que lo había humillado; que murió fusilado por las mismas autoridades que lo habían usado como carne de cañón y que tenía una hermana melliza con la que se comunicaba “telepáticamente” (Mansilla: capítulos V y VI).

También Dorda es silencioso, (sufre de afasia) es intrépido y asesino y alucina con voces e imágenes imposibles. También mató a una mujer que amaba, “la polaca” “la rusita”, “la cautiva”, por culpa de sus voces (215). También piensa que se comunica telepáticamente con un “hermano” (el Nene). También muere, ejecutado por las autoridades.

Pero hay más huellas decimonónicas: se nos dice que Dorda (como Martín Fierro, como Hormiga Negra o Juan Moreira) era un “matrero” (203), que como Martín Fierro, mató a un hombre después de una borrachera (204) y que esa fue “su primera muerte”; que como Martín Fierro tiene el recuerdo de haber sido “estaqueado” y teme que lo castiguen así en el futuro,

“*Me van a estaquear...*” (205)). Él y el Nene, forman como Cruz y Fierro una pareja trashumante, de fugitivos unidos entre ellos por fuertes lazos de afecto. Es como si la memoria de Dorda fueran memorias de perseguidos y de excluidos, de delincuentes sociales y su “inadaptación” incluye marginados sociales emblemáticos de la literatura argentina. El criminal de hoy podría haber sido un héroe si el Estado lo hubiera necesitado en otras épocas (como lo fueron los lanceros de Coliqueo mientras estuvieron bajo el mando de Mitre, o los gauchos de las guerras de independencia antes de convertirse en un desecho social).

“Si hubiera una guerra, un supongamos, que hubiera nacido en la época del general San Martín, el Gaucho, decía el Nene, bueno tendría un monumento. Sería no sé, que sé yo, un héroe, pero nació fuera de época.” (72).

Mansilla describe al cabo Gómez cubriendo en solitario la retirada de sus compañeros en el asalto a Curupaití ante el avance imparable de las tropas paraguayas:

“Y ebrio con el olor de la pólvora y de la sangre, hacía fuego y cargaba su fusil con la rapidez del rayo, como si estuviera ileso. Aquel hombre era bravo y sereno como un león”. (Página web)

También Dorda se agiganta en el combate:

“Pero el tipo más entero y más valiente que se haya podido ver (según Brignone). Una vez con una Nueve se enfrentó a la yuta y los tuvo a raya hasta que el Nene pudo entrar con un auto marcha atrás y sacarlo, en Lanús. Fue alucinante. Parado y tirando con las dos manos, *sereno*, bum, bum, con una elegancia y los canas cagados de miedo.” (72) (Las cursivas son mías)

Dorda tiene la memoria de los perdedores de la historia social argentina. Pero también es el príncipe Myshkin, el idiota de Dostoievski que se hace cargo del dolor ajeno. Así lo vio Renzi cuando lo sacaron, medio muerto, ensangrentado y la gente se le echó encima para golpearlo: “Un Cristo, anotó el chico de *El Mundo*, el chivo expiatorio, el idiota que sufre el dolor de todos.” (217)

Un Cristo, un idiota, un Myshkin “invertido” porque es violento, mata, roba y es implacable. “Sanguinario enigma de la nación”, es “el otro” por definición, como el Rosas de la famosa introducción al *Facundo*. Allí Sarmiento habla del dictador, emblema de la barbarie y “enigma de la nación”, habla del monstruo que también es esfinge muda: “mitad mujer y mitad tigre”.

Dorda parece entonces una versión más modesta de esta mezcla de feminidad y ferocidad felina: “Y sonreía como una nena, más frío que un gato” “(69). La “inversión sexual” de Dorda que los psiquiatras le atribuyen, se aplica más bien a otros ámbitos. Es un gaucho fuera

de su tiempo, es un “gaucho rubio”, es un redentor que asesina, es un mudo que trasmite las voces de todos. La propia excentricidad de Dorda, su ser inclasificable para los demás (salvo como “criminal nato” o “retrasado mental”), su “extraña” sexualidad, su dificultad para ser asimilado como personaje, para ser reconocido, la resistencia que presenta a la identificación, actualiza, destruyendo su forma convencional heredada, las figuras legendarias del bandido convertido en héroe popular. ¿No fue acaso el gaucho matrero o “malo”, antes de Martín Fierro, un personaje inclasificable, por su raza incierta, su lenguaje híbrido y su modo de vida nómada, su incivildad sexual? El propio Martín Fierro era un bebedor, un matrero, un asesino, un desertor. El lenguaje del gaucho decimonónico estaba hecho también de los restos de otros lenguajes y guardaba la memoria inconsciente del romancero español junto a residuos de los lenguajes indígenas. Lengua híbrida, lengua propia, hecha de lenguas perdidas. El gaucho histórico fue un oxímoron antes de ser emblema de la barbarie y después folklore nacional. La figura extraña de Marcos Dorda retoma de alguna manera ese choque, esa violencia⁹⁸.

Las voces que le hablan a Dorda no son tampoco fidedignas ni coherentes. Le llegan fragmentariamente y las “citas” literarias que recibe como recuerdos ajenos le llegan distorsionadas y mezcladas (como la historia de un improbable cacique ranquel acusado de sodomía y ahogado en una laguna del sur o los pasajes distorsionados de la Biblia que contienen también esta anécdota apócrifa [p.64]). No se trata de citas, ni siquiera de parodias sino de una forma específica de irreverencia y rescate: la literatura como parte de la memoria personal, los recuerdos literarios como síntoma psicótico. En la cabeza de Dorda los fragmentos de recuerdos o de textos que no leyó, en clave de delirio (narcótico), se emancipan (especialmente después de la muerte de El Nene) de cualquier referencia. El Gaucho Rubio es un personaje arcaico y a la vez absolutamente moderno. La memoria de Dorda es un campo ruinoso, repleto de desechos, como pedazos de historia que han perdido su unidad original pero donde se cuelan, además de las amenazas y las advertencias del poder, las voces dificultosamente articuladas del sufrimiento y la insumisión.

“Eran gritos de las ánimas perdidas en las angustias del infierno, las almas extraviadas en el concéntrico sistema del Infierno de Dante, porque ya estaban muertos, eran ellos los que, al hablar, hacían llegar sus voces desde el otro lado de la vida, los condenados, los que no tienen esperanza, ¿en qué graznidos se convierten sus voces? se

98 Borges en una encuesta de 1946 de la revista *El Hogar*, hablando sobre los premios literarios, dijo lo siguiente: “Imaginemos que en 1872 ya hubiera existido un mecanismo de recompensas como el actual y que José Hernández hubiera, muy humanamente, considerado la posibilidad de que le tocara una de ellas. ¿Se habría animado a exhibir al gaucho como desertor, como borracho, como asesino y como matrero? En otras palabras: ¿hubiera escrito el Martín Fierro?” (Borges, 2000: 168).

preguntaba el radiotelegrafista que, cuando podía concentrarse, distinguía crujidos agudos, disparos y gritos y también palabras en un idioma perdido.” (162-163)

Hacia el final de la novela, cuando Dorda, último sobreviviente del combate prolongado con la policía, siente que ha llegado al límite de sus fuerzas se produce en él una condensación de todos estos fragmentos y avisos en la imagen de un “matrero” que recuerda haber visto en su niñez: el “gringo Anselmo” o el “loco Anselmo”. Se trata además de un matrero lector que roba y lee cartas ajenas y lo recuerda como una figura admirable que con orgullo lleva sus manos esposadas flanqueado por dos agentes que lo custodiarán en el viaje en tren hacia la cárcel, “...orgullosa de ser un mal hombre, un rebelde,...” (210). Junto a la imagen, las palabras de la madre que ella pronuncia como un exorcismo y una advertencia pero que en Dorda han funcionado como mandato del destino: “-Así vas a terminar vos- la finada le dijo esa noche.”(210). Esa imagen que no es leída sino vivida pero que se recuerda como un sueño, como una ficción, actúa como una condensación final de todos esos recuerdos literarios en un modelo ético, una forma de dar sentido a la experiencia.

En el momento de máximo peligro y de cara a la muerte Dorda se adhiere oscuramente a un destino de matrero (como según Borges, Cruz entiende su “destino de lobo” al unirse a Martín Fierro) o a una muerte de acuerdo a un linaje elegido (como el Dahlmann de “El sur”).

La herencia psíquica, textual, que satura la memoria de Dorda parece tener mucho más que ver con la metempsicosis o la reencarnación que con la herencia de sangre (biológica) que sugiere el Dr. Bunge y difunde el comisario Silva en sus ruedas de prensa. La elección procesada en la interioridad de Dorda se inscribe en una herencia literaria que vio en el coraje un lujo del excluido.⁹⁹

99 En “El gaucho” Borges escribe de éste que “su pobreza tuvo un lujo: el coraje” (Borges, 2003: 74).

7. EL DISCURSO PÚBLICO DE LA NORMALIDAD

7.1. Las palabras del poder

En la jerga criminal, en el lunfardo, y en general en el habla coloquial argentina (Borges decía que el argentino tenía un “snobismo al revés” y que gusta de imitar el lenguaje del hampa) existe el verbo “verduguear” (derivado de verdugo) que significa el maltrato, la tortura, el castigo físico o psíquico. Los personajes de PQ lo usan para referirse al modo de manifestación del poder. En PQ el poder “verduguea” por definición. Los poderes “verdugueantes” en PQ son principalmente las instituciones de la clínica y el presidio, el médico y el policía. Los mellizos son “carne de loquero (67)” (Dorda) o “carne de cárcel” (89) (El Nene). El representante de los saberes clínicos es el doctor Bunge (el “tordo Bunge”) y el de los policiales es Cayetano Silva (el “Chanchito Silva”). Ambos saberes institucionales al servicio de la “normalidad” se complementan y entrelazan en la vigilancia social y en la represión.

En este capítulo quiero tratar con algún detalle las relaciones entre la violencia y los discursos del poder. En la violencia vigilante se entrecruzan saberes clínicos, sociales y policiales. Hay una guerra que se lleva a cabo con conceptos, clasificaciones, delimitaciones. La violencia del discurso es invisible pero hiere y en esta novela tiene dueños. En PQ la política, el periodismo y los saberes profesionales forman un intenso entretejido cuyo núcleo es el enfrenamiento, una continuación de antagonismos violentos por otros medios, una forma particular de la violencia.

Si Dorda es el personaje híbrido por definición, el “idiota” y por ello parece estar en contacto con el sueño, con la noche y con los muertos, Silva y Bunge son vigilantes, son la ley, es decir, cuidan “el espacio de vela” de la ciudad.¹⁰⁰ En PQ son los representantes del discurso público de la autoridad y como tales, vigilan, silencian y ocultan (matan) pero también “hacen hablar” (torturan), confesar o inventar si es necesario. Ellos definen el peligro y el enemigo. Califican, predicán y enseñan y a veces su retórica descansa sobre una poderosa violencia léxica. Cuando la banda escucha desde su último refugio por primera vez la voz del megáfono que los intima a rendirse los delincuentes reconocen la voz de la autoridad:

100 “...pues el ser de la ciudad no puede surgir sino con la apertura del koinon, de lo común hallado en el claro discurso público. Lo común denomina aquí la condición de una inteligencia de organización que vela como “ley”, nomos, por la ciudad y sus miembros. Ante esta veladora conciencia diurna de la comunidad se representa la noche, necesariamente, como antagonista. La noche es el estado en que cada ciudadano aislado abandona el koinon para descender a su “propio mundo” a su idiotéz, a su diálogo onírico con los muertos. Los durmientes son anónimos, apolíticos, anestésicos, alógicos. Durmiendo, los ciudadanos descenden al Hades bajo la ciudad” (Sloterdijk, 2001: 334).

“La voz llegaba distorsionada, en falsete, una típica voz de guanaco, retorcida y prepotente, vacía de cualquier sentimiento que no fuera el verdugueo. Tipos que gritan seguros de que el otro va a obedecer o se va a hundir. Ésa es la voz de la autoridad, la que se escucha por el altavoz en los calabozos, en los pasillos de los hospitales, en los celulares que llevan a los presos en medio de la noche por la ciudad vacía a los sótanos de las comisarías para darles goma y máquina.

Entonces Mereles miró al Nene.

-La yuta.” (134)

La violencia léxica que comparten los criminales y los policías es el generador de un lenguaje hecho para herir, intimidar y destruir:

“Los restos muertos de las palabras que las mujeres y los hombres usan en el dormitorio y en los negocios y en los baños, porque la policía y los malandras (pensaba Renzi) son los únicos que saben hacer de las palabras objetos vivos, agujas que se entierran en la carne y te destruyen el alma como un huevo que se parte en el filo de la sartén” (168)

7.2. Patología criminal

Una de las figuras más notables de PQ es el Doctor Bunge, obviamente caricaturesco y ligeramente anacrónico, pero con un linaje histórico reconocible. El doctor Bunge es casi como una de las voces de Dorda, su paciente y es Dorda quien lo cita, pero el cronista ha tenido acceso a sus informes sobre el Gaucho.

Bunge representa una instancia muy seria de asignación léxica, de violencia verbal clínica. La primera intervención, cita, del Doctor Bunge aparece como un informe sobre la relación entre Dorda y el Nene:

“‘su *oscura mente patológica*’ (decía el informe psiquiátrico del doctor Bunge) pensaba rara vez en otra cosa que no fuesen las drogas y las voces que escuchaba en secreto. Es lógico (según del Doctor Bunge) que dejara, el Gaucho, las decisiones a cargo del Nene Brignone. ‘Un caso muy interesante de simbiosis gestáltica. Son dos pero actúan como una unidad. El cuerpo es el Gaucho, *el ejecutor pleno, un asesino psicótico*; el Nene es el cerebro y piensa por él.’ (63) (Las cursivas son mías)

Resulta un tanto extraño este informe que sólo pudo ser concebido después de los hechos ya que Bunge había atendido a Dorda antes de su encuentro con el Nene. Otra vez estamos ante la distancia brechtiana que da prioridad a la discusión sobre y con los personajes independientemente de la cronología de la trama. Para el doctor Bunge existen tipologías como la del criminal que pueden leerse en las facciones o el cráneo.

“Dorda tiene entonces la cara perfecta de la clase de sujeto que representa (agrega el Doctor Bunge) la de un lunático criminal que actúa con una sonrisa nerviosa, angelical y sin alma”. (66)

Aparentemente Bunge cree aún en la frenología de Gall ¹⁰¹ y piensa que la inclinación de sus pacientes a la delincuencia está escrita en sus cuerpos. Su tarea es determinar junto al derecho y a la policía el grado de peligrosidad del paciente, establecer un diagnóstico que pueda servir no tanto para entender sino para clasificar y controlar. “-Bueno Dorda, -dijo el doctor Bunge-. Está bien por hoy. -Y anotaba, en la ficha, obseso sexual, perverso polimorfo, libido desmedida. Peligroso, psicótico, invertido. Mal de Parkinson.” (67)

La descripción de Bunge, sus anteojos, su barbilla, su lenguaje modernista y su retórica de especialista neutral, el dogma de un saber clínico aplicado a los fenómenos sociales, lo delatan como una caricatura del médico positivista de principios del siglo XX.

La figura emblemática de esta corriente clínica aplicada a la criminología es la del italiano Lombroso (1835-1909) autor de un clásico de la criminología, *El hombre delincuente* (1876). Sus tesis partían del origen biológico de la delincuencia, descrita como “atavismo”, es decir, como retroceso al hombre prehistórico o como “degeneración”, y que esa inclinación estaba escrita en las facciones y en el cuerpo del delincuente.¹⁰² El método empírico podía descubrirla, “leerla”.

Según Lombroso la tendencia al delito se manifestaban en reconocibles rasgos del carácter. Su tesis más famosa y polémica fue la de vincular la epilepsia con la tendencia al crimen.

El alumno local más destacado de esta corriente de enorme audiencia en la época fue el ídolo argentino José Ingenieros (1877-1925), ensayista de perdurable impacto, fundador de la criminología argentina, modelo de intelectual modernista y considerado “Conductor de las juventudes de América”, después de la muerte de José Enrique Rodó en 1917.¹⁰³

Fue un intelectual de convicción positivista y prosa modernista que dejó clásicos de lectura masiva (sus libros llegaron a venderse en ediciones baratas en los kioscos de periódicos).¹⁰⁴

Con motivo de la creación de los Archivos de Psiquiatría y Criminología, Ingenieros discutió las tesis de degeneración de Lombroso en *Criminología*, (1907). Para Ingenieros sea social o congénita, la degeneración, en última instancia, es biológica. Sobre una herencia original se inscriben factores sociales que determinan el grado de inadaptación social.

101 Gall, Francis Joseph, 1758–1828, Anatomista austriaco y fundador de la frenología. Se dedicó al estudio del sistema nervioso, especialmente el cerebro. La frenología es el estudio de la mente y el carácter, por la forma del Cráneo. Gall arguyó que las causas de la criminalidad están en la forma del cráneo.

<http://www.geocities.com/cjr212criminologia/gal.htm>

102 <http://www.criminologiahispana.org/lombroso.htm>

103 <http://www.herrerros.com.ar/ingeniero.htm>

104 *El hombre mediocre* (1913), *La simulación en la lucha por la vida* (1903), *La simulación de la locura* (1903) *La historia de la locura en Argentina* (1956) (1919)

Ingenieros defendía una clásica idea de progreso social que podría sintetizarse en la dicotomía productor-parásito. Todo alienado, loco o delincuente era una fuerza negativa para la sociedad. Había que constituir entonces una medicina social preventiva como defensa contra individuos inadaptados, una terapéutica del delito. Había que determinar en el afectado, el grado de “peligrosidad” y segregar en establecimientos adecuados a los diversos casos, es decir, abandonando toda interpretación del delito en términos de libre albedrío, responsabilidad y castigo.

La retórica de Bunge está construida con conceptos y nociones que fueron popularizadas por José Ingenieros en la Argentina y que crearon toda una escuela de criminología de profundas repercusiones durante la primera mitad del siglo XX. La relación íntima de Bunge con los aparatos represivos del Estado, su papel en la lucha contra la delincuencia o la inadaptación como “psiquiatra de la cárcel” podrían estar basados en datos biográficos del propio Ingenieros quien en 1900 trabajó en el Servicio de Observación de Alienados de la Policía de la Capital federal y mucho más tarde en el Instituto de Criminología de la Penitenciaría Nacional de Buenos Aires (Ricaurte).

Algunas tesis de Ingenieros consagraban prejuicios sociales, sexuales y de género como principios biológicos y su violencia discursiva descansaba sobre todo en el diseño de toda una categoría de “patologías” como base para las conductas que antes se habían considerado sencillamente inmorales, como las adicciones, la homosexualidad, la delincuencia, la violencia, algunas formas de simulación, conductas “poco viriles” o conductas renuentes al trabajo. Proteger a la sociedad de la delincuencia y la desviación era una forma de tratar con los problemas sociales desde un ángulo médico.¹⁰⁵

El doctor Bunge parece responder devotamente a este ideario. Su objetivo es la normalización. En la institución clínica *Melchor Romero* esta normalización se intenta por la persuasión discursiva en alianza con medios más contundentes;

“...todavía no le habían vaciado la cabeza con los shocks eléctricos, con las inyecciones de insulina para que fuera como todos. Fue el Dr. Bunge con sus anteojitos redondos y la barbita en punta el primero que le empezó a decir que tenía que ser igual a todos. Que se buscara una mujer, que hiciera una familia. Porque desde siempre, el Gaucho que era un matrero, un retobado, un asesino, hombre de agallas y de temer en la provincia de Santa Fe, en los almacenes de la frontera, al Gaucho siempre le habían gustado los hombres...” (203).

105 En una nota de Edgardo H. Berg, en su artículo “Fuera de la ley” (en Rodríguez Pérsico, 2004: 219 y ss.), encuentro una confirmación indirecta de este vínculo entre Bunge e Ingenieros: “[L]a crítica argentina, basada en aportes de Alberto Villanova, especializado en la historia de las ideas, advierte ciertos matices del positivismo argentino de fin de siglo y resonancias lambrosianas en la construcción de la figura del Gaucho Dorda”.

Se trata de un mandato de normalidad ya ejercido por la madre de Dorda, que implicaba también una advertencia y una profecía; “Vos vas a terminar mal” (199) le dice su madre y como un eco científico de la sabiduría materna, el doctor Bunge le repite “Si sigue así va a terminar mal Dorda” (204). Curar su desorden sexual, su “inversión”, es una tarea médica y también moral: “Por eso lo trataban con las inyecciones y las pastillas en el hospital para curarlo, para volverlo sordo, para sacarlo del pecado de la sodomía.” (204)¹⁰⁶

A ratos el linaje del doctor Bunge resulta cristalino y el eco de Ingenieros parece una cita textual:

“A veces el Dr. Bunge pensaba que era un simulador, Dorda, que buscaba zafar de la ley y se hacía el loco para no ser condenado. En el informe, de todos modos, Bunge explicó la “caracteropatía” de Dorda como la de un esquizo, con tendencia a la afasia”. (64).¹⁰⁷

Es probable que las dudas de Bunge, teniendo en cuenta que Dorda, como hemos visto, es un “idiota que se comunica con los muertos”, estuvieran fundadas en comentarios como el de su maestro, Ingenieros, sobre los simuladores antiguos:

“Conocida es la propensión de los neurópatas y las histéricas a fingir toda clase de afecciones, sin excluir la locura; famosos son los falsos demoníacos y los falsos inspiradores, que en todo tiempo han simulado ese estado mórbido de la mente que permite el éxtasis, la profecía, la posesión por seres sobrenaturales, la comunicación con entidades invisibles; en cuanto ese estado mental puede mirarse como patológico, los que lo han fingido han sido verdaderos simuladores de la locura.” (*La simulación de la locura*: 3-4)

La figura del doctor Bunge aparece en PQ entonces como un comentario irónico sobre la violencia de los “saberes clínicos” al servicio del poder.¹⁰⁸ Ilustran un segmento de sus narraciones y su violencia congénita.¹⁰⁹

106 Esto no impide que el primer día de internamiento en la clínica lo violen tres enfermeros demostrando que los guardianes de la normalidad y del dinero son a veces los que más practican las llamadas “perversiones”, así como la policía a menudo practica “apropiaciones ilícitas”.

107 Compárese con: “Las simulaciones de estados patológicos se encuadran en el principio común a los demás fenómenos de simulación, siendo, como todos ellos, simples medios adaptativos a las condiciones de la lucha por la vida. Sus móviles más comunes son tres: la explotación de la beneficencia, eludir el servicio militar y la simulación de la locura para obtener la irresponsabilidad penal. Son casos particulares de la ley general que comprende a todos los fenómenos de simulación.” José Ingenieros, *La simulación en la lucha por la vida*, Librodot.com p.95

108 Resulta curioso que varios comentaristas de la obra elogien el “cuadro patológico de Dorda” como retrato clínico bien logrado o lo critiquen como una información innecesaria, dos maneras de tomarse en serio al Doctor Bunge: “Menos feliz resulta la tendencia a describir de a ratos la psicología de los personajes, en vez de dejarlos actuar y que el lector forme su opinión propia” (Ernesto Schoo, *La Nación*, Agosto 1997). El siguiente ejemplo resulta aún más chocante dado que el crítico retoma como un eco las palabras del Dr. Bunge y las hace suyas: “Estos son delincuentes “poco comunes”, drogadictos feroces, homosexuales, tránsfugas del bajo mundo, ex presidiarios que conforman un cuadro típico de psicopatía hábilmente dibujado por Piglia.” Carlos L. Torres-Gutiérrez (Pontificia Universidad Javierana) “*Plata Quemada*, en el umbral de la novela policíaca posmoderna”, *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/plataque.html>

La posición del Dr. Bunge en su papel como asistente de autoridades penitenciarias y policiales ha sido discutida por M. Foucault en *Vigilar y castigar*:

“Bajo el nombre de crímenes y de delitos, se siguen juzgando efectivamente objetos jurídicos definidos por el Código, pero se juzga a la vez pasiones, instintos, anomalías, achaques, inadaptaciones, efectos de medio o de herencia; se castigan las agresiones, pero a través de ellas las agresividades; las violaciones, pero a la vez, las perversiones; los asesinatos que son también pulsiones y deseos.” (19)

“El examen pericial psiquiátrico, pero de una manera más general la antropología criminal y el discurso insistente de la criminología, encuentran aquí una de sus funciones precisas: al inscribir solemnemente las infracciones en el campo de los objetos susceptibles de un conocimiento científico, proporcionar a los mecanismos del castigo legal un asidero justificable no ya simplemente sobre las infracciones, sino sobre los individuos; no ya sobre lo que han hecho, sino sobre lo que son, serán y pueden ser (...) [los jueces] se han puesto, pues, a juzgar otra cosa distinta de los delitos: el "alma" de los delincuentes.” (20)

“¿El papel del psiquiatra en materia penal? No experto en responsabilidad, sino consejero en castigo; a él le toca decir si el sujeto es "peligroso", de qué manera protegerse de él, cómo intervenir para modificarlo, y si es preferible tratar de reprimir o de curar.” (23)

Marcos Dorda, el Gaucho Rubio, mantiene una sexualidad inclasificable que sólo responde a los imperativos difusos del deseo. El personaje ha confundido a los críticos, que hablan de una sexualidad “extraña” y en general al “público” que ha querido, sin éxito, reconocer en Dorda las señas de identidad de una subcultura *gay*.¹¹⁰

Dorda y el Nene no se orientan a un sexo específico. En Dorda el deseo abarca desde la heterosexualidad a un misticismo de la plena renuncia. A mi modo de ver, habría que hablar de una subjetividad débil montada sobre una circulación libre, caprichosa, del deseo tal y como la describieron (y promovieron) Gilles Deleuze y Felix Guattari. (Deleuze, 1996)

La “extraña” sensualidad de Dorda es análoga a su hibridez sociológica (la de sus linajes, a la vez inmigrante y criollo) y a su reciclaje textual (textos de la literatura percibidos como contenidos de la memoria). Su delirio transcurre por circuitos que exceden la “escena familiar” clásica del psicoanálisis.¹¹¹

Lo que más se acerca a la sexualidad de los mellizos es el discurso libertino del siglo XVIII, sólo que la esencia del libertino no está en sus actos sino en un discurso que se mueve entre la

109 Frente a la normalización represiva propugnada por Bunge aparece quizás en el texto, secretamente, la figura de quien realizó una reflexión radical sobre el origen de la clínica y la voluntad de poder en las ciencias humanas. “El médico de guardia era un pelado con anteojos que tomaba nota en una libreta” (PQ: 67). Es decir, Michel Foucault el autor de otra *Historia de la locura* y que trabajó en una clínica como enfermero en Suecia mientras la escribía. Entre estos dos títulos homónimos, entre estas dos “historias de la locura”, se tejen los diálogos entre Dorda y el Dr. Bunge.

110 La película *Plata quemada*, basada en la novela, enfatiza este aspecto transformando a los mellizos en una clásica pareja “gay” propia de las imágenes contemporáneas de una nueva forma de normalidad.

111 Michel Foucault opone al movimiento gay la tesis de que la liberación sexual no es la puesta al día de las verdades secretas concernientes a uno mismo o a su deseo, no es la definición de una identidad u “orientación sexual” (como la homosexualidad) que representaría otra forma de “normalidad”. El sexo no sería una fatalidad sino la posibilidad de acceder a una vía creadora, (Foucault, 1994: 739).

razón ilustrada y la “sin razón” de la sexualidad. La sexualidad de los mellizos y en particular la de Dorda, se inscribe en una lógica transgresiva pero silenciosa. En este sentido esa muda desmesura evoca el nacimiento de ciertos “mutismos” de la literatura moderna.¹¹²

El “caso Dorda” fascina a los psiquiatras precisamente por resultar “ilegible”: “Siempre había sido objeto de interés para los médicos, los psiquiatras. El criminal nato, el hombre que se ha desgraciado de chico, muere en su ley. Era un destino al que no podía escapar...” (212)

Aquello que no se puede explicar, a lo que no puede dársele un sitio y un nombre “se le llama el ‘mal absoluto’” (*El último lector*: 83). Dorda es para sus psiquiatras y carceleros un enigma y un peligro. Es un fenómeno en el que coinciden la etimología y el uso de la palabra “monstruo”: ese ser mitad felino, mitad mujer (que fue el misterio de la barbarie para Sarmiento). En torno a él, al ilegible, al inexplicable, se teje un discurso de alerta, de temor y de vigilancia.

7.3. Silva, el discurso vigilante

El discurso clínico no se detiene en la meticulosa diagnosis del Dr. Bunge. Se extrema y se exaspera, se hace abiertamente político, en manos de Cayo Silva. Su prédica se basa en la igualación entre delincuencia y oposición política. Representa las posiciones menos veladas de un discurso oficioso y latente en cuyos enunciados puede leerse, retrospectiva y proféticamente, los de las dictaduras futuras: la del general Onganía primero, pero sobre todo la que encabezaría el general J. R. Videla desde marzo de 1976.

“Había armado un escuadrón de la muerte siguiendo el modelo de los brasileños. Pero actuaba legalmente [...] ‘Se terminó la delincuencia común’ decía Silva. ‘Los criminales ahora son ideológicos. Es la resaca que dejó el peronismo. [...] Son delincuentes sociales, son terroristas [...] Son como los argelinos, están en guerra contra toda la sociedad, quieren matarnos a todos’ [...] Y bajaba línea, todo el tiempo, hacia discursos, explicaba. [...] La policía de Buenos Aires venía llevando una campaña de exterminio.” (60-61).

Una de las funciones de esta prédica (“línea”) es ser coartada que justifique la necesidad de aniquilar a los miembros de la banda sin contemplaciones, enfatizando su peligrosidad social (y sexual):

112 “La obra de Sade tiene la pretensión, tuvo la pretensión de ser la borradora de toda filosofía, de toda literatura, de todo el lenguaje que ha podido serle anterior, y la borradora de toda esa literatura en la trasgresión de un habla que profanaría la página vuelta así a tornarse blanca... creo que Sade es el paradigma mismo de la literatura.” (Foucault, 1996: 70).

“Los que huyeron (ha dicho *off the record* el comisario Silva) son sujetos peligrosos, antisociales, homosexuales y drogadictos’, y agregó el jefe de policía ‘no son tacuaras ni peronistas de la resistencia, son delincuentes comunes, psicópatas y asesinos con frondosos prontuarios’” (84)

“Estos señores son psicópatas, homosexuales. –Miró a Renzi- Casos clínicos, basura humana. (...) A ellos no les asusta el peligro, traen la muerte en la sangre, matan inocentes en la calle desde los quince años, hijos de alcohólicos, de sifilíticos, son resentidos, carne de frenopático, delincuentes desesperados, más peligrosos que un comando de soldados profesionales, son una manada de lobos acorralados en una casa”. (179)

Es evidente que Silva no es sólo el funcionario obediente y brutal especializado en la tortura, también es un ideólogo y un agitador: desarrolla una labor de adoctrinamiento. Silva, sin embargo, no ha inventado nada, los materiales de su discurso se encontraban embrionariamente en el pensamiento en los propios *Maestros de juventud* a principios de siglo.

Resulta interesante comparar esta combinación de retórica policial y clínica con un pasaje de José Ingenieros dedicado a la descripción de un personaje de novela, un anarquista violento, German, en la novela *Hacia la justicia*, (1902) de Francisco A. Sicardi.

“Germán, instigador de la multitud anarquista, es un *degenerado hereditario*, hijo de un padre *criminal nato* y de una madre que no conoce. Le han faltado la caricia maternal y la tibia dulzura del hogar. Su educación es torcida. De los brazos mercenarios, en que oyera las nemias adormecedoras, pasa al Colegio de jesuitas, donde un vaho de hipocresía rebela precozmente su espíritu. Las lecturas anarquistas encuentran en su alma un humus propicio para el florecimiento de las odiosidades. Su padre, en un venenoso testamento, le conmina a las más abstrusas venganzas contra toda la sociedad. Así se forma esta *siniestra psicología* que se precipita locamente en el despeñadero de la *criminalidad colectiva*.” (Los subrayados son míos)¹¹³

El comisario Silva teme, significativamente, el retorno de una alianza entre el crimen político y el social. Teme la alianza entre delincuentes y resistencia peronista y alude precisamente al “tiempo de los anarquistas”:

“La gente de la resistencia peronista (resumía Silva) cansada de la militancia heroica había empezado a chorear por su lado. Había que cortar esa conexión porque sino iba a volver el tiempo de los anarquistas cuando no se distinguían los chorros de los políticos.” (PQ: 61)

Silva alude a los vasos comunicantes entre delincuencia social y resistencia política. Al mismo tiempo atribuye a sus enemigos una serie de patologías, (entre las que notablemente se encuentra siempre la homosexualidad).

113 José Ingenieros (1877-1925) “Agitadores y Multitudes en ‘Hacia la justicia’” *Archivos de psiquiatría y criminología aplicadas a las ciencias afines*. Publicación bimestral dirigida por el doctor José Ingenieros. Buenos Aires, *Talleres gráficos de la Penitenciaría nacional* tomo 2, 190 Página 16 - Fuente: Gerardo Herreros <http://www.herrerros.com.ar>

Propaga un discurso “paranoico”, propio de los Estados policiales de perpetua vigilancia. Representa el discurso de un régimen que se siente amenazado desde la multitud, que sufre el estrés político que supone la amenaza múltiple, invisible y anónima. El discurso de Silva extiende la sospecha como método, y fabrica *extranjeridad*, es decir, *crea* al enemigo interno como recurso político de auto-legitimación.

El texto de Piglia se construye sobre el eterno retorno de narrativas pasadas, su recurrencia, su reciclaje, su reaparición en contextos siempre diferentes. La criminología surgió a finales del siglo XIX como reflejo “paranoico” (diría Piglia) de una burguesía que se sentía amenazada por un nuevo peligro: las masas urbanas de desposeídos inclinadas a la revuelta y al delito contra la propiedad.

La criminología, (como la novela policial) nació como un reflejo temeroso respecto a la muchedumbre anónima.¹¹⁴ Fue el intento de anticiparse a la violencia ilegal por medio de estrategias de control, identificación y diagnóstico. Las nociones penales de la criminología positivista coincidieron con la preocupación de las clases privilegiadas y les proporcionaron un instrumento práctico y teórico para conjurar la amenaza que las llamadas “*classes dangereuses*” representaban para el orden establecido. (Romero, 1999: 89.)

De esta manera el personaje de Silva, extremo y nítido como una figura caricaturesca del teatro circense popular del siglo XIX, evoca la historia del Estado argentino como Dorda la historia de sus enemigos.

7.4. Dos violencias y un mismo botín.

Los razonamientos del cronista sobre las complicidades oficiales del robo añaden una luz adicional a las circunstancias de la inmolación de la banda, revelan su motivación secreta: la ruptura de “los tratos implícitos que rigen la ley no escrita entre la pesada y la patota” (37), es decir, las convenciones de entendimiento entre la delincuencia armada y la represión policial. Se trata de un tema reiterado en Piglia y que tiene un linaje Arltiano. Se relaciona con el tema de la propiedad y las formas de apropiación como núcleo esencial tanto de lo social como de la ficción. La sociedad se asienta en formas legales de apropiación y en formas legales de violencia. Habría que decir mejor: la propiedad es un robo legalizado a posteriori por el más

114 Al respecto sigue siendo interesante el comentario de Walter Benjamin: “...la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores. Entre sus lados más amenazadores se anunció este con antelación a todos los demás. Está en el origen de la historia detectivesca.” y “El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad.” (1988: 55 y 58)

fuerte y el derecho es en el fondo esa violencia del poderoso empeñada en eternizarse.¹¹⁵ En la ilegalidad el robo alcanzaría sus formas puras.

La sensación de que la policía y los delincuentes son un espejo invertido se ve subrayada por las cabezas visibles de los dos grupos. Cayetano Silva se especializa en la tortura; su personalidad se caracteriza por la frialdad y la eficiencia: “un tipo profesional, inteligente, bien preparado pero muy fanático” (61). Mario Malito se enorgullece secretamente “por la difusión de la desgracia” (52) que su banda provoca. También es un “tipo frío” o así le gusta que lo vean: “un tipo frío y calculador, un científico que organizaba sus acciones con la precisión de un cirujano” (53). Silva desconfía profundamente de la multitud y se mueve por la ciudad sospechando siempre el delito detrás de las apariencias: “Hay crímenes, adulterios, robos, pero uno anda por las calles y todo se mueve normalmente y con el aire de falsa tranquilidad...” (79).

Malito también tiene enemigos invisibles, piensa que todos los teléfonos de la ciudad están intervenidos, también teme a la multitud y se lava las manos con alcohol porque piensa que el contacto con las manos de otras personas transmite enfermedades contagiosas (18). Malito planifica el asalto como una operación militar (19); Silva alecciona a los policías de la encerrona diciéndoles que se trata de una operación de guerra (179). Ambos tienen marcas de la violencia en el cuerpo. Silva una cicatriz en la cara que le ocasionó un ladronzuelo asustado (78). A Malito le llaman “el rayado” porque está loco y porque en la espalda tiene las cicatrices de los azotes que le dio un policía de pueblo (18). Ambos son implacables, científicos y “paranoicos”. Ambos comparten una obsesión por la higiene. Silva quiere “limpiar la ciudad de esta bosta” (61) y Malito ve bacterias en todas partes como si el temor al contagio y el discurso de la higiene fueran las patologías del poder.¹¹⁶ Los discursos del poder son discursos de la vigilia y de la vigilancia. Representan fuerzas que mantienen la alerta de la ciudad, “una inteligencia de organización que vela como “ley”, *nomos*, por la ciudad y sus miembros” (Sloterdijk, 2001: 334) dándole sentido a la vida colectiva. Pero estas instancias discursivas vigilantes aparecen en el texto de Piglia como atravesadas por la *hibris*. Son fuerzas inseguras, “estresadas”, represivas sin ofrecer la hospitalidad de un discurso público coherente y creíble.

115 A esto se refiere también el epígrafe de Brecht que encabeza la novela y que proviene de *la Ópera de los dos centavos de 1928*: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”

116 El mismo Piglia ha comentado que la dictadura de los años setenta alimentó una “ficción médica”: la subversión se describió como virus y la intervención militar como una dolorosa pero necesaria intervención quirúrgica (Ricardo Piglia, 2000a: 113).

Los pistoleros sabían que serían ultimados sin contemplaciones porque se habían arriesgado a apropiarse de todo el dinero y porque sabían demasiado. Su acto también representó un sabotaje a la estructura de la delincuencia institucional. Fue también una rebelión “laboral” (y social) dentro de una sociedad del crimen en el que hay jefes o “patrones” (que no manchan sus manos), que se mueven e incluso representan la legalidad o las instituciones y hay ejecutantes o trabajadores del crimen: los que se arriesgan. El enfrentamiento entre la banda de Malito y la policía, (podría decirse: la banda de Silva) es un enfrentamiento entre la violencia ilegal y la legal. En PQ este enfrentamiento es, en realidad, el de dos partes criminales implicadas al principio en un mismo delito. La diferencia entre las dos violencias no es moral sino jerárquica.

7.5. El estado, la prensa y la violencia: el *flâneur* degradado

En el contexto del régimen político argentino de los años sesenta, la novela de Piglia parece retratar las conductas de un Estado amenazado por su mala conciencia. Como se sabe se trata de una democracia limitada que proscribió el peronismo y que poco después se convertirá en dictadura. La autoridad policial que muestra PQ es obsesiva y paranoica: se muestra rodeada por enemigos reales o supuestos (peronistas, criminales). Es en este contexto en el que han de leerse los gestos nerviosos de vigilancia del comisario Silva (y no como una referencia “al Mal” en un sentido metafísico como proponen algunos críticos).¹¹⁷

“Muchas veces Silva se quedaba levantado hasta la madrugada, en su casa, sin poder dormir y miraba la ciudad desde la ventana, a oscuras. Todos trataban de ocultar el mal. Pero la maldad acechaba en las esquinas y dentro de las casas”. (79-80)

En los años 30 del siglo pasado Walter Benjamin desarrolló la ya famosa idea del *flâneur* parisiense, una forma de caminar sin objeto por la ciudad que auspicia un tipo de percepción, una mirada específica sobre la ciudad moderna decimonónica. En un principio la actividad de un poeta o escritor que “sale al mercado” (como Baudelaire que hizo de su vagabundeo un arte) y que callejea por los pasajes y ausculta la ciudad (Benjamin, 1988: 49 y ss.) En un sentido amplio todo investigador de la muchedumbre mantiene un parentesco con este callejeador. También el agente secreto, el periodista y el detective aunaron el vagabundeo urbano con la observación interesada de la muchedumbre.

117 Víctor Bravo, por ejemplo, parece tomar en serio a Silva y participar de su lógica al hablar de “el mal” en su artículo: “El relato policíaco postmoderno en tres novelas argentinas contemporáneas” (Bravo, 1998: Página web)

Si Renzi es un *flâneur* vuelto “detective” y periodista y “Piglia” es el que se encuentra con “la mujer que pasa”, Silva es un *flâneur* vuelto policía a sueldo que ausculta la multitud y sigue huellas “y cualquiera que sea la huella que el *flâneur* persigue, le conducirá a un crimen” (Benjamin, 1988: 56). Sólo que los métodos de Silva no son la observación y el análisis del detective clásico sino la tortura y la delación (60). Pero la parte que la retórica policial de Silva escamotea y al mismo tiempo deja entrever, versa sobre los lazos más o menos visibles que entretujan las relaciones entre la delincuencia y las instituciones del Estado. Es la parte oculta de la prédica de Silva y la que el cronista, posiblemente Renzi, quiere develar:

“Pero la policía [argentina] buscaba algo más. Lo más probable es que haya querido matarlos y no agarrarlos vivos para impedir que incriminaran a los oficiales que (según las mismas fuentes) habrían participado secretamente en el operativo sin recibir la parte del botín que había sido pactada” (128)

Esta lectura desconfiada del periodista, tal vez Renzi, aporta la práctica detectivesca que “el duro” Silva, partidario de métodos mucho más expeditivos, desdeña. Su pesquisa parece querer desmontar las mentiras de las autoridades y sacar a la luz lo que ocultan o disimulan los partes policiales. Aprendemos a reconocer las intervenciones de este cronista por su contenido crítico, por su discurso de la sospecha respecto al poder. De esta manera problematiza el papel del discurso periodístico en el laberinto de las ficciones sociales.

La prensa es la amplificación del poder pero también su reflexión. Es la página policial la que convierte las imágenes del crimen en mercancía, alimentando un sadismo “voyeuriste” en su público:

“Malito era entonces, como todos los pistoleros profesionales, un ávido lector de la página policial de los diarios, y ésa era una de sus debilidades, porque el sensacionalismo primitivo que resurgía brutal ante cada nuevo crimen (la nena rubia cuya carita había sido desfigurada por un tiro) le hacía pensar que su cabeza no era tan extraña a la de los sádicos degenerados que se alucinan con los horrores y las catástrofes, le hacían sentir que su mente era igual a la mente de los tipos que habían hecho lo que leía en los diarios...” (52)

La crónica roja participa así del crimen, magnificando sus actos, deleitándose en la violencia y en sus detalles macabros, mientras muestra una hipócrita repulsa moral. Desde el principio los criminales recurren a las páginas policiales (hacia el final es la televisión la que se encargará de informarles de la propia batalla en la que participan) para hacerse una idea de su situación. De esta manera, surge un “círculo vicioso según la crónica roja se alimenta de la labor de los delincuentes y viceversa” (Fornet: 141). Este círculo es parte también de una confusión entre realidad y ficción que atraviesa todo el relato. Pero por otra parte el periodista de la crónica roja del diario *El mundo* incomoda al poder con preguntas que sabotean el discurso policial:

“El chico de *El mundo* anotó lo que había empezado a declarar Silva.

- Son enfermos mentales.
- Matar enfermos mentales no está bien visto por el periodismo –ironizó el cronista-. Hay que llevarlos al manicomio, no ejecutarlos...

Silva miró a Renzi con expresión cansada; otra vez ese pendejo irrespetuoso, de anteojitos y pelo crespo, con cara de ganso, ajeno al ambiente real y al peligro de la situación, que parecía un paracaidista, el abogado de oficio o el hermano más chico de un convicto que se queja por el trato que los criminales sufren en las comisarías.” (178)

En la figura de Renzi, Piglia despliega un tema que vincula, la historia argentina con el periodismo político. Basta pensar en el enfrentamiento entre la prensa de la dictadura de Rosas y la de sus críticos unitarios en el exilio uruguayo y chileno. El enfrentamiento la ficción promovida desde el Estado y las contra-ficciones alternativas de sus críticos es siempre el mismo en configuraciones políticas diferentes y condiciones cambiantes.

En los mismos años en que transcurre esta historia, la precaria democracia vigilada estaba en crisis y se avecinaba el golpe militar del general Onganía. El periodismo crítico de investigación lo ejercía entonces con brillantez y valentía (lo inventaba) Rodolfo Walsh, autor entre otras obras, de *Operación masacre* (1957) y de *¿Quién mató a Rosendo?* (1969).

En la dictadura siguiente, la que comenzó una década más tarde, en marzo de 1976, los periodistas tendrán menos chances (y los “comisarios Silva” muchos más). Los escuadrones de la muerte se convertirán en los “grupos de tareas de las fuerzas armadas”, Aramburu y Rojas se convertirán en precursores de Videla y Massera. Rodolfo Walsh se convertirá de incómodo testigo en víctima. Su “dar testimonio en momentos difíciles” (415) le costará la vida.

La consecuencia de esta manera de tratar los relatos de la historia implica que esta crónica del pasado implícitamente se proyecta hacia el futuro. El texto es una mirada retrospectiva de los sesenta desde una década, los noventa, que conoce los horrores de la dictadura siguiente.

Hay una dinámica dialógica de la novela que relaciona las “pesadillas” recurrentes de la historia o bien la historia misma como pesadilla. El centro de estas “pesadillas”, lo ocupa la propia construcción de la nación y el Estado como creador de ficciones de ocultamiento (“*cortinas de humo*”). Esta convicción forma parte consustancial de la novela.¹¹⁸

118 Aunque refiere a *Respiración artificial*, esta cita de Idelber Avelar en “Máquina apócrifa, alegoría del duelo y poética de la traducción” resulta muy pertinente: “Piglia no escribe una distopía proyectada en el futuro y modelada a partir de la exacerbación del presente, a lo Orwell, sino que más bien relata el presente del lector, proyectado por el pasado como una pesadilla que tiene lugar en el futuro.” (Avelar en Rodríguez Pérsico, 2004:192)

8. LA VERSIÓN ARGENTINA DE UNA TRAGEDIA GRIEGA

Piglia, es decir, su figura ficcional de autor, declara en el epílogo que en el relato de los hechos de sangre que le hace Blanca Galeano creyó ver “la versión argentina de una tragedia griega”. En este apartado quiero examinar más de cerca el funcionamiento de este elemento genérico.

El joven periodista Emilio Renzi, tuvo también esa intuición a la hora de decidir como iba a contar esta historia. Primero a partir del concepto griego de “hibris”. “‘Hybris’ buscó en el diccionario el chico que hacía policiales en *El mundo*: ‘la arrogancia de quien desafía a los dioses y busca su propia ruina’. Decidió preguntar si podía ponerle ese título a la crónica y empezó a escribir” (84).

Pero entre los griegos Hybris era también el mundo subterráneo de los muertos. Es una palabra que puede aludir al desafío arrogante de la ley en los personajes y a la memoria fragmentaria de Dorda. Luego, en forma un tanto más problemática, en torno al concepto de “Muthos”:

“De todos modos el destino había empezado a armar su trama, a tejer su intriga, a anudarse en un punto (y esto lo escribió el chico que hacía policiales en *El mundo*) los hilos sueltos de aquello que los antiguos griegos han llamado el *muthos*”. (97)

Una de las acepciones de *muthos* en la *Iliada* es la de ser una diatriba poderosa pronunciada por el héroe, a menudo contenida en una relato tradicional que le presta autoridad. El mito es narración comunitaria y habla de catástrofes ancestrales recordadas colectivamente.

La idea de que Renzi, periodista que sigue los acontecimientos sobre la marcha decida darle una forma de tragedia griega a su relato tiene en principio dos implicaciones: la primera es una conciencia profética de lo que va a pasar. El enfrentamiento trágico supone el desarrollo de una confrontación fatal, en el doble sentido de inevitable y letal que Renzi ya está suponiendo y previendo. La segunda implica una voluntad de ficción que rompe el pacto narrativo establecido sobre la base de una colección de testimonios.

Por otra parte aporta un ingrediente importante de significación: al definir el conflicto de la novela como trágico, y calificar a sus protagonistas como “héroes trágicos”, Renzi pretende elevar la dignidad de la historia y convertir una sórdida anécdota policial en un choque mítico. El enfrentamiento de la banda “contra toda la sociedad” sería entonces un choque fatal entre los hombres y los dioses, entre los hombres y su destino.

¿Hay elementos para considerar la historia de esta manera? Uno de los elementos característicos de la tragedia es el del linaje. Algunos personajes trágicos no pueden evitar un destino forjado antes de su propio nacimiento (Edipo, Agamenón). Es difícil encontrar entre los antepasados biográficos de los mellizos este tipo de predestinación. Más bien al contrario. Sin embargo podemos decir que el Gaucho, en su sobrenombre y en los textos que llegan a su memoria desde un lugar desconocido lleva las marcas de un destino. El destino de matrero con el cual al final de la novela termina identificándose conscientemente. Es esta elección consciente o filiación elegida en el momento final lo que lo convertiría en un personaje trágico.

Los criminales, moviéndose en un trasfondo social atravesado por una moral hipócrita que valora el dinero por encima de todas las cosas, son en los ojos de los demás “mortales” (piénsese en Blanca y su madre y en el empleado de banco y su mujer que fantasean con un robo), algo así como héroes o semidioses clandestinos.

Otro elemento clásico de la tragedia es la arrogancia frente al orden cósmico, frente a los dioses. Puede decirse entonces que esta situación de enfrentamiento mítica, se hace tragedia “profana” si consideramos el Estado, la autoridad, como fuerza mítica en tanto fuente y fuerza del derecho, y frente a la cual el individuo rebelde está condenado a perecer. El acto de arrogancia que atrae sobre los personajes toda la violencia del mito convertido en derecho, en Estado, es la decisión de la banda de no entregar la mitad del dinero a sus protectores. En cuarto lugar tenemos los avisos, las advertencias que les llegan a los personajes, las señales que deben interpretar. En esta versión profana (argentina) de la tragedia las señales llegan principalmente de los diarios y la televisión. Por otra parte los textos, las citas, que el Gaucho escucha o recibe, (sus antepasados literarios, el cabo Gómez, Martín Fierro, Moreira), la memoria de las palabras de su madre y del dr. Bunge, son otras tantas señales que advierten a Dorda de un enfrentamiento final con la autoridad y más en general un aviso de muerte.

En su conversación con Giselle, (Margarita) el Nene recibe de ella el enigmático consejo que el Nene entiende a medias pero que parece haber influido en sus decisiones posteriores:

“-Nene- le dijo ella, que hablaba de un modo confuso, pero con gran emoción, como si estuviera diciendo verdades importantes-. Conozco bien la escena. Tienes que fingir que no te importa nada y seguir adelante con aquellos a los que realmente no les importa nada, o te hundes tú...” (102)

Las palabras son confusas pero tienen la convicción (y la persuasión) de las que pronuncia la servidora de un oráculo (la chica está influenciada por el hachís y se expresa como una pitonisa griega bajo la influencia de fármacos). Una posible interpretación sería la

recomendación al Nene de seguir adelante hasta el final con aquellos a los que “no les importa nada”. Esto vale para el Gaucho Dorda.

Los héroes de las tragedias reciben ambiguos mensajes oraculares que no siempre interpretan correctamente. Es de alguna manera, la situación del Nene, pero también la del lector. Como los personajes, el lector se convierte en figura trágica cuando siente que entender la red de mensajes de este libro tiene algo que ver con su propio destino. Es también la situación de Dorda. Figura del lector atormentado, Dorda percibe (oye) fragmentos de antiguas historias y como todo lector que busca en los libros una forma de orientarse en la vida, siente que esas palabras le están destinadas. Escucha o cree escuchar, por ejemplo, los pensamientos de “la rusita” y este escuchar es una lectura (y la lectura es una forma elemental de telepatía). Cuando decide que tiene que matar a “la rusita” Dorda ha hecho una interpretación literaria de la rusita, como campesina, “virgen”, princesa sufriente y especialmente como “cautiva”. Es su lectura piadosa, su convicción de estar entendiéndose con ella en una lengua imposible, su lectura equivocada y subjetiva, la que provoca el asesinato.

Finalmente, el combate a muerte con la policía como veremos se convierte en trágico después de la quema del dinero, cuando el desafío a la sociedad (una sociedad y una economía que se viven como destino) se hace total.

Puede resultar, sin embargo, una equivocación considerar esta versión como la llave interpretativa del relato sólo por ser Renzi el “alter ego de la autor”, aunque lo sea. No se puede desdeñar el hecho de que hay dos autores postulados ficcionalmente: uno que lleva el nombre de Renzi y otro el nombre de “Piglia”. Ambos son parte del texto y encomendar a ellos la interpretación es arriesgado.

Creo que debe tenerse en cuenta este elemento: la tragedia descansa sobre la idea de destino, fundamentalmente en la fatalidad asociada con un enfrentamiento al orden mítico del universo. Si la historia se lee como tragedia estaría cerrada. Los pistoleros obtuvieron el castigo ejemplar que supone todo desafío al orden del cosmos. Si consideramos la historia desde la tradición del criminal como héroe popular, el culto al coraje mostrado por los personajes o desde el héroe pícaro del cuento folklórico, el relato se abre. La quema del dinero y la resistencia insólita supondrían *una ruptura con el mito*: el hombre resiste a los dioses y es derrotado pero no vencido.

9. LA VIOLENCIA EN *PLATA QUEMADA*: SU (SIN) SENTIDO

9.1. Violencia legal e ilegal

La violencia en esta novela no es trabajada discretamente sino que se expone y se despliega. Se trata de un despliegue correlativo a la difuminación gradual de la referencialidad y alcanza su punto culminante al dejar de ser medio para un fin y convertirse en una expresión pura. La violencia no se restringe a los numerosos actos de agresión física (y armada) que la saturan, sino a múltiples formas de agresión que incluyen desde el lenguaje hasta el tiro de pistola o metrallata pasando por toda una serie de mecanismos de coerción y disciplinamiento social, policial, médico y político. Los personajes se mueven en un mundo cerrado con un lenguaje propio y son “carne de presidio o frenopático”. La formación de la subjetividad de los protagonistas está atravesada por la tortura, la coerción, el encierro, la humillación y la desviación sexual. Sus cuerpos son el territorio de un deseo rebelde y de un resentimiento feroz. “El gaucho odiaba a los canas por encima de cualquier otra cosa y antes de que el tipo tuviera tiempo para suspirar, le metió un tiro en el pecho” (112)

Existe la violencia directa e indirecta del poder, la que se manifiesta en la reclusión, la vejación, la tortura de la policía y la indirecta psiquiátrica y criminalista, como metáfora política de las clases dominantes, “que piensa los conflictos sociales como enfermedades” (Piglia, 2005: 127). Este tipo de violencia se basa en la represión pero también en un discurso de estigmatización y normalización. Los conceptos psiquiátrico /criminalistas del Dr. Bunge son ecos de la escuela positivista de la criminología fundada sobre el concepto del delincuente nato y la herencia genética delictiva. El discurso policial del poder utiliza toda la escala posible de descalificaciones que justifiquen el exterminio de los pistoleros. Al mismo tiempo que trata de ocultar su propia complicidad en el asalto, la policía echa mano a interpretaciones que difunde en la prensa: desde la calificación de los pistoleros como “políticos” terroristas (peronistas) y delincuentes hasta “delincuentes natos” o “enfermos mentales” que llevan “la muerte en la sangre” (179). Esta violencia del poder es también violencia léxica, violencia ejercida mediante el nombrar, empeñada en la domesticación de las conductas por un lado y en la creación discursiva de un antagonista radical. La tarea real de los agentes del poder es en última instancia la simple desaparición del inadaptado, una tradición que hunde sus raíces en la historia nacional. Es también una historia secreta por haber sido ocultada en la “historia

oficial”. Surge como síntoma psicótico en Dorda, que involuntariamente funciona como la máquina de matar y narrar de Arlt.¹¹⁹

El reflejo de esta violencia, su doble obsceno (por no necesitar del velo de la legitimidad) es la violencia sin escrúpulos de los asaltantes que sabiéndose de antemano condenados operan con desdén por la vida propia y por la de quien se interponga en su camino. Usando la terminología de Benjamin podría decirse que la del Estado y las instituciones es una violencia del derecho, la “violencia legal” originalmente asentada en el mito y empeñada en la preservación del derecho pero de un derecho que a su vez es expresión de una violencia social (1995: 40).

Las estructuras jurídicas y penales son violencia sublimada y las múltiples formas de violencia que viven los distintos personajes muestran hasta que punto las tensiones de este edificio político y jurídico se manifiestan agresivamente sobre el cuerpo de los sujetos. Frente a esa violencia del poder o del derecho, o de la simple policía, tenemos otra ilegal, cuyo origen está en una lectura criminal de la sociedad, en una visión de la sociedad como jungla donde el dinero y la fuerza son los únicos valores. Esta violencia ilegal o criminal en el caso de PQ, germina en las mismas fisuras del orden legal, en la decadencia de su legitimidad política y en su corrupción. Los pistoleros son contratados por personas con cargos públicos y el robo incluye en la conjura a una parte de la propia policía.

El “antivalor” del dinero es en el fondo compartido por toda la sociedad como queda de relieve en los sueños de Martínez Tobar, sus fantasías de robar algún día el maletín que custodia y sustituir los millones con dinero falso: “Hablaba [de su plan] en la oscuridad y su mujer lo escuchaba subyugada” (30). O la actitud de la madre de Blanca o la propia Nena que “se calentó como una loca con el pistolero” (25) cuando se enteró de que Mereles era un delincuente. Es decir, la sociedad comparte en el fondo los ideales y las prioridades de los pistoleros, su visión de lo que importa y lo que no importa. La diferencia entre la gente decente y los criminales es el coraje. Por otra parte, a menudo el objeto codiciado es la droga (Florinol, cocaína, heroína, etc.) y como explica el mismo Piglia, la droga es quintaesencia de la mercancía, creadora de adicción por definición, una metáfora perfecta de la propia sociedad de mercado.¹²⁰ Añado por mi parte que la droga, en esta novela, es además antídoto y

119 Los personajes de Arlt (como Astier y más tarde Erdosain) inventan máquinas de matar pero el propio Arlt concebía sus relatos como artefactos de matar y el efecto de su literatura como “un cross a la mandíbula”. También en *La ciudad ausente* hay un ser mitad máquina y mitad mujer que narra incesantemente.

120 “La droga es la mercancía por excelencia, el lugar donde la sociedad condensa esta relación entre consumidor y producto: todas las otras mercancías aspiran a construir adictos. La droga, repudiada por toda la sociedad, es al mismo tiempo su metáfora más perfecta. Pero, más allá de esa mirada moralizante, aparece la

sustancia “mágica” que permite soportar, resistir y comunicar. Como hemos visto, esta lectura de la sociedad desde el crimen implica que los pistoleros consideran el trabajo honrado como un engaño y una estafa y a quienes los practican como víctimas o cobardes. También la homosexualidad alegoriza un situarse afuera de la ficción dominante.

La novela “materializa” los discursos sociales: la lectura desde el crimen y desde el deseo disoluto se construye en clave de inversión,

“Lo masculino se presenta entonces como papel y el contacto homosexual como figura de un deseo libre, fuera de los relatos éticos y los relatos del poder: es el relato pleno, lo homosexual es el otro relato. Como la ficción final, como la irrupción del imaginario, el deseo trastoca y desdibuja lo representado, mezcla las categorías, invierte la compilación, la investigación, la escucha respetuosa de las voces sociales” (Premat: 238-249.)

La cita de Brecht que aparece en el epígrafe “*Qué es robar un banco comparado con fundarlo*” encuentra su perfecto complemento en esta otra del mismo Brecht:

“The bourgeoisie’s fascination with bandits rests on a misconception: that a bandit is not a bourgeois. This misconception is the child of another misconception: that a bourgeois is not a bandit. Does this mean that they are identical? No: occasionally a bandit is not a coward.” (Brecht, 1979: 92).

La violencia ilegal que transcurre fuera del ámbito del derecho y sus aparatos represivos y que por lo tanto es en sí misma un desafío al Estado, suscita espontáneamente admiración, aunque sea privadamente, como se puede entrever en diversos pasajes de PQ¹²¹. El Estado no combate en los pistoleros sus actos cruentos, (que la autoridad también comete) sino su insubordinación.

9.2. La clandestinidad de la ternura

PQ se desarrolla en ambientes cerrados, el “aguantadero” de Buenos Aires, los refugios de Montevideo, departamentos donde los pistoleros tienen siempre que esperar y en uno de los cuales acabarán sus vidas. Pero la historia en su totalidad se desenvuelve también, en un mundo cerrado. Los pequeños exordios dedicados a algunos testigos nos dejan entrever una vida tediosa y sin ilusiones (tanto Spector como Martínez Tobar nunca habían salido de San Fernando por ejemplo), En *Plata quemada* la ciudad en su normalidad es una comunidad de miedo y renuncias.

noción de que ahí existe una metáfora de la sociedad.” Ricardo Piglia, "El arte es extrañamiento: una manera nueva de mirar lo que ya vimos", (2001, No. 73)

121 Sobre esto escribió Walter Benjamin en su *Zur Kritik der Gewalt*, de 1921: “Es precisamente a este héroe, y a esa violencia de derecho, lo que el pueblo quiere aún hoy actualizar cuando admira a los grandes malhechores.” (Benjamin, 1999: 39).

Los dos mundos, el de “la patota” y “la pesada”, comparten también la violencia de un lenguaje brutal y extremo también cerrado, replegado sobre la provocación, el insulto o la humillación sexual y psíquica. Basta considerar las torturas de Silva (cuya rutina es golpear rateros atados a una silla) y las venganzas de Malito (que incluyen la violación de su enemigo). Con los representantes del Estado los pistoleros comparten un lenguaje que es la continuación de la violencia por otros medios

“Si está el Chanco puto de Silva que suba él a negociar, que no se arrugue. Tenemos una propuesta que hacer, si no, va a morir mucha gente esta noche...Qué tienen que meterse ustedes, yorugas, en esta historia, somos políticos peronistas, exiliados que luchamos por la vuelta del general. Sabemos muchas cosas nosotros, Silva, mirá que empiezo a contar, ¿he?”(145)

“Silva se acercó entonces y se apoyó contra el tablero del intercomunicador. Él no iba a hablar con esos mierdas, los iba a hacer salir de la cueva y entonces ellos iban a tener que hablar” (145)

Al margen de ese llamémosle “espacio cerrado de la violencia”, se detecta también un “espacio marginal de no violencia”. Es el espacio de la confidencia, entendida literalmente como forma de confianza y está en las antípodas de la confesión, a menudo arrancada mediante la tortura. En este espacio surgen los nombres propios (“Marquitos”¹²², ‘Margarita’) y es en este espacio que eclosiona el relato autobiográfico. Son las conversaciones nocturnas de los mellizos donde media el afecto o inesperadamente aflora la ternura:

“y el gaucho lo dejaba hablar, le decía que sí, a veces incluso le agarraba la mano, en la oscuridad, los dos despiertos, fumando boca arriba, en la cama, en alguna pieza, en algún hotel, en algún pueblo de provincia, escondidos, guardados, los mellizos tomados de la mano, rajando de la taquería...” (86-87)

Se puede leer en las confidencias hechas al cronista misterioso que puede ser Renzi, y en las confidencias (telepáticas) de Dorda a “la Rusita” o de Brignone a Margarita / “Giselle”:

“El le contó la historia cuando empezaron a fumar porque era como hablar de una época de su vida que había perdido, nunca hablaba con nadie de cuando era chico, del tiempo anterior al tiempo muerto en el que había empezado a caer preso” (99).

Podríamos decir que de Arlt a Piglia se pasa de la *confesión* a la *confidencia* y esto resulta muy significativo: los personajes centrales de *Plata quemada* viven al margen de ideologías normativas. Sus confidencias son comunicación no violenta porque excluyen la culpa y el juicio. El Erdosain de Roberto Arlt se humilla o mata desde una consciencia culpable que se deleita en la introspección dolorida. Dorda y Brignone actúan instintivamente y sin

122 “-No aflojés Marquitos- dijo el Nene. Lo había llamado por su nombre, por primera vez en mucho tiempo, en diminutivo, como si fuera el Gaucho quien precisara consuelo.” (197)

remordimientos. Lo mismo sucede si consideramos la sexualidad: entre Puig y Piglia la homosexualidad deja de ser un fenómeno mediado por toda clase de construcciones ideológicas y se convierte en la expresión directa de un deseo en circulación azarosa¹²³.

Erdosain (como el Raskolnikov de *Crimen y castigo*) quiere confesarse y ser castigado, su signo es la pulsión culpable y el remordimiento. Es capaz de raptos de idolatría, no de ternura. Sus relaciones sentimentales están basadas en la desigualdad (la posibilidad del sadismo o de la humillación). Los mellizos siguen en cambio una dinámica pulsional a la vez trivial y transgresiva, natural e indisciplinada. Las filiaciones son elegidas: Brignone y Dorda no son hermanos mellizos pero se comportan como si lo fueran. A Brignone le atrae la idea de que Giselle fuera una hermana para él:

“Una hermana era la chica y a la vez, una mujer perdida. Siempre había querido tener una hermana, una mujer joven y hermosa, en la que pudiera confiar y a la que estuviera obligado a mantener lejos de su cuerpo. Una mujer de su edad, bella, con la que exhibirse, sin que nadie supiera que era su hermana” (95)

Esta forma de fraternidad buscada (o necesitada) por los protagonistas admite lazos postizos de familiaridad y excluye las instituciones, el contrato, la rivalidad y la desconfianza. Es la única forma en la que los criminales pueden concebir universos comunicativos no violentos. A pesar de los espacios claustrofóbicos los mellizos habitan un afuera ético caracterizado por una paradójica libertad. Estos espacios son “la respiración artificial”, metáfora de oxigenación que parece realizarse a través de otra lengua posible, al margen de la hablada cotidiana, una lengua donde acaece el nombre propio.¹²⁴

9.3. Violencia apocalíptica

Se trata de una violencia “pura” en la medida que no es instrumental y que no proviene originalmente de los pistoleros. Parece provenir de un más allá, y estalla al final de la novela como ira ciega y anónima. Los pistoleros intuyen que no tienen salida y cierran el pacto implícito de no entregarse y de resistir hasta el final. Hasta ese momento la violencia podía ser organizada significativamente, según la lógica del dinero: el robo, la huida, la ilusión de una vida en los EEUU. En un determinado momento queman los quinientos mil dólares en una chapa de remover brasas:

123 “Quizás, cabría leer *Plata quemada* como una continuación, como la etapa siguiente después de esa primera ruptura que implicaba la imposible historia de amor de *El beso de la mujer araña*, ahora fuera de la cárcel, fuera del poder del estado, fuera de la definición de roles sexuales, fuera de la ética, fuera de toda reivindicación; es una figura de lo imposible, de lo perdido, de un goce violento y autodestructor.” (Premat, 2004: 238-249).

124 Como dice Idelber Avelar, “Toda la tensión de la obra de Piglia se juega aquí: lo falso, lo artificial, por un lado; la respiración, el nombre por el otro”. (Avelar, 2004:197).

“Empezaron a tirar billetes de mil encendidos por la ventana. Desde la banderola de la cocina lograban que la plata quemada volara sobre la esquina. Parecían mariposas de luz, los billetes encendidos.” (171)

La quema del dinero supone la desaparición de los motivos materiales de la violencia y de cualquier posibilidad de negociación. Se transforma en violencia de signo trágico porque entonces el desafío al poder es total, inescrupuloso, suicida. El gesto es un eco de la quema del dinero en *El idiota*, de Dostoievski, donde la semi-prostituta Natasha Filippovna arroja el dinero con el que se la quiere comprar al fuego y dice a su avaro marido que si se atreve a sacarlo de las llamas con sus propias manos el dinero será suyo¹²⁵. El acto provoca una enorme consternación en la sala: el asombro, la indignación y los lamentos se suceden rápidamente. Algunos de los invitados caen de rodillas rogando por el dinero. El marido de Filippovna entabla una tensa lucha interior entre su honor y su avaricia.

Se trata del mismo gesto de desafío que los pistoleros exhiben cuando intiman a Silva a subir a buscar el dinero si se atreve. La misma consternación colectiva que hace exclamar a los presentes que los pistoleros son auténticos malvados;

“Si la plata era lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho la han hecho por plata y ahora la queman, quiere decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos (...) Pero todos comprendieron que ese acto era una declaración de guerra total, una guerra directa y en regla contra toda la sociedad” (172-173)

Se trata de una violencia como expresión o de una violencia expresiva, (como hay “dinero expresivo” en Arlt, según Piglia (1974)), como manifestación *estética* de un resentimiento arcaico y profundo que se abre a la sinrazón. Los pistoleros arrojan al aire los billetes encendidos y de esa manera su enfrentamiento deja de ser táctico para ser estratégico: están en “guerra con toda la sociedad”. Han dejado de luchar por el botín. Se apean definitivamente del sentido. Destruyen alegóricamente aquello en torno a lo cual se estructuran y regulan los significados, las ilusiones y desilusiones colectivas: la propiedad, la producción, el intercambio, el consumo, la escasez.

125 "Well, look here, Gania. I wish to look into your heart once more, for the last time. You've worried me for the last three months--now it's my turn. Do you see this packet? It contains a hundred thousand roubles. Now, I'm going to throw it into the fire, here--before all these witnesses. As soon as the fire catches hold of it, you put your hands into the fire and pick it out--without gloves, you know. You must have bare hands, and you must turn your sleeves up. Pull it out, I say, and it's all yours. You may burn your fingers a little, of course; but then it's a hundred thousand roubles, remember--it won't take you long to lay hold of it and snatch it out. I shall so much admire you if you put your hands into the fire for my money. All here present may be witnesses that the whole packet of money is yours if you get it out. If you don't get it out, it shall burn. I will let no one else come; away--get away, all of you--it's my money! Rogojin has bought me with it. Is it my money, Rogojin?"
Fyodor Dostoevsky, *The Idiot*, Chapter 16, Part I. <http://www.online-literature.com/dostoevsky/idiot/>

Si la vida de los pistoleros no representaba nada, si eran vidas condenadas y “sin sentido”, en el momento de la quema del dinero algo se ilumina por algunos minutos antes de desaparecer para siempre, algo que atañe a toda la sociedad y que incluye incluso a los muertos de antaño.

“Y después de todos estos interminables minutos en los que vieron arder los billetes como pájaros de fuego quedó una pila de ceniza, una pila funeraria de los valores de la sociedad (declaró a la televisión uno de los testigos), una columna bellísima de cenizas azules que cayeron desde la ventana como la llovizna de los restos calcinados de los muertos que se esparcen en el océano o sobre los montes y los bosques pero nunca sobre las calles sucias de la ciudad, nunca las cenizas deben flotar sobre las piedras de la selva de cemento” (174-175)

Es en este momento de la narración que PQ se aparta de los locos de Arlt. Las vidas de los personajes de Roberto Arlt están tiranizadas por el destino, por la economía y las jerarquías sociales vividas como destino. Astier delata conscientemente, en *El juguete rabioso*, a su amigo y camarada en el crimen y de esa forma se reintegra a los valores “decentes” (y sin embargo malévolos) de su propia clase social. En Arlt, la traición es el pasaje de retorno al restablecimiento de jerarquías.

A la inversa, las dos grandes traiciones de los personajes de PQ, las traiciones que los condenan, se realizan contra sus “destinadores”: la primera consiste en no entregar el dinero a sus “patrones” y la segunda en quemarlo. Si la traición en los personajes de Arlt se hace contra el débil y el pobre en un acto que confirma por exasperación las relaciones jerárquicas entre las clases sociales, en PQ las traiciones equivalen a desafíos.

Esta violencia es apocalíptica por reunir la memoria con la profecía y política por separar modos de existencia. Expresa la nitidez de un cíclico antagonismo embrionariamente anunciado en las voces y recuerdos rurales de Dorda (las matanzas civilizadoras del siglo XIX por ejemplo). Es también una violencia profética porque el lector sabe que pocos años más tarde la violencia se recrudecerá. El lector descubre con inquietud que el futuro de esta historia es su presente. Los billetes quemados iluminan una conjunción significativa entre presente, pasado y futuro durante quince largos minutos.

Después de la muerte del Nene los delirios de Dorda abandonan todo anclaje en la verosimilitud (tiene recuerdos que son del Nene por ejemplo), le llegan mensajes desde emisores anónimos, se reconoce en el matrero Anselmo, termina su monólogo interior como una invocación al padre, acepta y corrige un destino muchas veces profetizado: se enorgullece de no haber traicionado y surgen los recuerdos “como relámpagos”.

La focalización, ya de por sí misteriosa, se convierte en fantasmal y mágica. En términos de medios y fines la violencia que sigue a la quema deja de ser un “instrumento para un fin”, en

otras palabras, alcanza la pureza de una violencia soberana.¹²⁶ El estallido de una violencia pura por ininteligible, corre paralela a la operación de desmontar gradualmente el relato de no ficción llevándolo hacia un territorio cada vez menos referencial. La desaparición paulatina de la referencialidad lleva también el relato a su soberanía como ficción, emancipándolo del dominio de la información. La figura luminosa de los billetes encendidos en el aire puede verse como una metáfora de condensación y de iluminación.

10. RESUMEN Y CONCLUSIONES

Plata quemada participa de tres géneros sin cumplir cabalmente con ninguno. Exhibe marcas del Nuevo periodismo pero este género, también llamado de “Non fiction”, se desborda precisamente hacia la ficción en el uso deliberado de personajes de ficción como Renzi, la incertidumbre sobre el narrador y la información obtenida de fuentes inverosímiles. El relato se construye “desde el epílogo” como la estela de una pérdida.

No es exactamente una novela policial porque si tiene un misterio éste no se devela. Tampoco hay una clara división moral que ponga a salvo los valores de la sociedad frente al crimen sino un antagonismo de voces. La “tragedia argentina” tampoco se realiza completamente en la medida en que los héroes no pueden considerarse nobles y sobre todo porque “contradice la pedagogía ejemplar del mito” (Rodríguez Pérsico: 115).

Plata quemada liga el dinero con la violencia y a ésta con la narración. Pero los eslabones de esta cadena se relacionan de distintas maneras: la violencia interrumpe en el crimen el curso natural de la circulación del dinero y modifica el destino previsto de unas vidas. Este “corto circuito” produce a su vez la chispa de la ficción: engendra la anécdota y el relato periodístico. Los relatos personales, sin embargo, surgen en la situación de no- violencia y al amparo de una escucha fascinada. Son relatos que la información, la noticia, no podría hilvanar y que se materializan por ejemplo en una recuperación de la infancia. El Nene pudo recordar en una conversación excepcional con Giselle su capacidad para ver a los muertos y Dorda ha conservado gracias a su trastorno las anárquicas asociaciones de la niñez. En *Plata quemada* el relato de la infancia se escucha en la clandestinidad.

126 Un estallido de violencia que por su carácter extraordinario y no instrumental lo acerca al sugestivo aunque oscuro concepto de una violencia redentora de Walter Benjamin “De nuevo están a disposición de la pura violencia divina todas las formas eternas que el mito mancillara con el derecho. Podrá manifestarse en la verdadera guerra de la misma manera en que se manifestará a la masa de criminales en el juicio divino. Deshechable es, empero, toda violencia mítica, la fundadora de derecho, la arbitraria. Deshechable también es la conservadora de derecho, esa violencia administrada que le sirve. La violencia divina, insignia y sello, jamás medio de ejecución sagrada, podría llamarse, la reinante” (Benjamin, 1999c: 45)

En la mente de Dorda se cruzan pueril y milagrosamente la memoria individual y la colectiva. La sustancia de esa experiencia colectiva es un archivo de voces y fragmentos de incierta atribución. Parecen aludir a un memorial de la violencia inscripto en la literatura del pasado. Dorda aparece como una figura monstruosa que reúne distintos “vencidos” de la historia. Tiene la facultad de escuchar las voces de la sinrazón (“sintonizando las voces de la locura.” (90)). Su afasia parece aludir a lo inarticulable de la experiencia, a algo inalcanzable para el lenguaje e intolerable para la sociedad. El “niño-hombre-“nena” -mujer” con “sonrisa de ángel”, experimenta su memoria como una alucinación. Su afasia es inversión metafórica de una voz abismal que no se ha entendido: “Mi madre siempre supo que yo estaba destinado a no ser entendido y nadie me entendió nunca pero a veces he logrado que algunos me quisieran” (220). A través de los mellizos, el pasado parece habitar el presente según un índice caótico y secreto.

El acontecimiento que hace que la sociedad experimente una sacudida de violencia inaudita es la quema del dinero. La violencia “normal” de los pistoleros se contextualiza en las ficciones del cine o de la novela o la crónica policial y se comprende como parte del destino normal de unos pistoleros. La quema del dinero, sin embargo, no puede entenderse y provoca la consternación mayor. Es aquí donde aparece la violencia en un sentido estricto, como fenómeno *contranatura*, como shock y como escándalo demostrando que la percepción de un hecho como violento depende del fracaso de su contextualización discursiva.

Es gracias a esta momentánea impotencia para simbolizar que se abren las puertas hacia una percepción distinta de lo social y de la historia. Con la quema del dinero aparece un “mal absoluto” desconcertante. Surge la posibilidad de otra lectura del pasado que cuestiona la legitimidad de la herencia reconocida en el orden de lo simbólico, su “pretensión de verdad” en términos de Ricoeur (1997:100 y ss).

Mediante un procedimiento que podríamos llamar de atribución múltiple, los mellizos aluden a una genealogía alternativa a partir de una relectura desviada de lo heredado. La conexión psicótica de Dorda con la ficción del bandolerismo decimonónico, actualiza o “reencarna” a una múltiple progenie de héroes populares literarios e históricos. El delirio y el crimen sugieren un vínculo alternativo con el pasado: una *continuidad en la violencia* a través del tiempo.

La violencia profesional de los pistoleros pertenece al mundo de la noticia. La violencia total que comienza con la quema del dinero al mundo de la desmesura y de lo extraordinario y por tanto a la narración. Esta ha venido creando un lector específico que se descubre ante un relato concebido como relectura de *lo que aún no ha sido escrito*.

La novela está poblada de rumores que no terminan de esclarecerse. A través de Dorda percibimos los murmullos “de los muertos y las mujeres perdidas” pero quizás estos murmullos son la Historia misma. Si se escribiera el relato total, su verdad desbordaría todos los géneros. Quedan los pedazos de una historia incompleta que aparecería ante el lector como una tarea. Son los retazos de una historia por escribir, las ruinas de una posible historia futura. En *Plata quemada*, como otros relatos de Piglia, el misterio no está en los hechos que se narran sino justamente en la imposibilidad de narrar la verdad. El enigma por develar es la historia silenciada de la violencia como historia de la nación. La historia de *Plata quemada* es precisamente la de un ocultamiento y un olvido. El secreto está en la ausencia de un relato que está por hacerse. La narración es política en la medida en que ese lector engendrado por el propio texto queda “implicado” y deberá elegir.

PARTE VI

La ciudad y la violencia en *La virgen de los sicarios*

I. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación

La novela del colombiano Fernando Vallejo, *La Virgen de los sicarios*, al igual que las otras dos novelas que forman parte de este corpus, es una de las obras finiseculares que se destacaron por la virulencia de sus fábulas. También en VS, puede hablarse de un texto ocupado en dar gran visibilidad a una violencia urbana, ilegal pero también amoral que parece ocupar todo el espacio. Mi premisa es que esta gran visibilidad de la violencia, en sí misma, no es novedosa en la historia de la literatura y menos en la de la literatura latinoamericana. Sí me parece significativo que el despliegue de esta violencia (en ésta como en las otras novelas de mi corpus) carezca con frecuencia de motivaciones razonables o compartibles y parezca a primera vista agotar su impacto en la sucesión repetida de escenas cruentas y absurdas. Pero esta violencia tiene agentes y tiene víctimas. Tiene un lenguaje que la describe y la justifica y escenarios reconocibles de despliegue. La violencia de VS forma parte de una constelación significativa que voluntaria o involuntariamente ofrece una imagen del presente. Mi pregunta es por esa constelación significativa. Mi hipótesis reitera la formulada para las otras novelas del corpus: la visibilidad de la violencia en VS aparece como parte de una relectura exasperada de los discursos “letrados” fundacionales de la modernidad latinoamericana. Lo que deseo esclarecer en esta parte son las relaciones entre la violencia exhibida en esta novela y dicha relectura.

En "La ciudad y el letrado" vinculo las ideas de Ángel Rama con algunos trabajos recientes sobre el tema de la ciudad y la crónica urbana. En “El regreso y la muerte” inscribo la novela en la línea de una posible tradición que llamaré “ficción del regreso” y discuto la proyección de los juicios del narrador sobre los temas de la nostalgia y de la muerte. En "Habladuría y

noticia como fuentes" intento esclarecer las fuentes el discurso de Fernando, en particular el conservadurismo decimonónico y el discurso de la información y su relación con la violencia. En "Las tareas de Fernando" me concentro en los roles que a mi modo de ver desempeña el narrador en relación a la ciudad de Medellín y sus gentes (corrector, traductor, narrador y metafóricamente, fotógrafo) y los efectos que esta singular crónica urbana consigue.

En "La coherencia del deseo" desarrollo la idea de la violencia urbana de los personajes con la trasgresión blasfema y con Sade. Por último comparo la utopía arielista de una "ciudad perfecta" con la distopía de la "ciudad maldita" que ofrece la novela de Vallejo.

1.2. Resumen de la novela

La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo, (1994)¹²⁷ es la historia de un intelectual colombiano (un "gramático") de regreso en Medellín, su ciudad natal, después de muchos años. Fernando que dice escribir desde su nombre propio, cuenta a un lector colocado a veces en la posición de un turista extranjero o de un etnógrafo, jirones de su biografía, en especial los que refieren a su amor por dos jóvenes sicarios: Alexis y Wílmar. Los sicarios son asesinos a sueldo que en general habían trabajado para los carteles del narcotráfico y que, una vez muerto el poderoso traficante Pablo Escobar, perdieron según sugiere la novela, una de sus principales fuentes de empleo y comenzaron a ofrecerse al mejor postor.

El gramático recorre con Alexis la ciudad, mientras despliega por un lado una suerte de oda amorosa al muchacho y por otro una extrema diatriba contra la ciudad, contra Colombia, sus instituciones, su gente y "la raza" que la habita.

Cada vez que a Fernando le molesta la actitud o la mera presencia de alguien en la calle, su amante lo ejecuta sin miramientos ni dilaciones. De esta manera se relatan decenas de asesinatos a sangre fría. Mientras él habla de Fernando, nuestro guía y traductor en Medellín, se contamina de la fulgurante oralidad de "las comunas", él mismo se transforma insensiblemente en el instigador de la violencia que denosta.

El lector que ha venido acompañándolo, que ha estado escuchando su monólogo de explicaciones, recuerdos y anatemas no puede dejar de sentir que gradualmente se va implicando en la matanza. El discurso de Fernando parece asumir la complicidad del lector. Alexis mismo muere asesinado por otro sicario. Fernando entabla una relación similar con Wílmar sin saber que es éste quien mató a Alexis. Finalmente Wílmar también muere asesinado. Fernando "se despide del lector" frente a una estación de autobuses.

127 Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*, Suma de letras, Madrid, 2002. Las referencias son a esta edición.

1.3. Estado de la cuestión

En la recepción de esta novela influyó la impresión que causaron la película *Rodrigo D: No futuro* de Víctor Gavira (1989) y la publicación de *No nacimos pa' semilla*, (1990) relato testimonio de Alonso Salazar. Película y libro abundan en el tema de la violencia de los sicarios en Colombia, a través del testimonio de los mismos protagonistas: chicos adolescentes provenientes en general de las comunas, los barrios pobres en el entorno de Medellín, que asesinan a sueldo y por encargo. La novela de Vallejo inauguró un nuevo género según Erna von der Walde, (2000:170) el de "la sicaresca colombiana " que dio lugar a obras como *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Ramos (llevada al cine en 2005 bajo la dirección de Emilio Maillé), *Hijos de la nieve* (2000) de José Libardo Porras, *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape, *Comandante Paraíso* (2002) de Gustavo Álvarez Gardeazábal y *Satanás* (2002) de Mario Mendoza.

VS fue una novela consagrada antes por la crítica francesa que por la colombiana y adquirió gran visibilidad cuando fue adaptada al cine por el director Barbert Schroeder, con un guión del propio Fernando Vallejo y estrenada en octubre del 2000.¹²⁸

Ciertos elementos de la novela, el monólogo incesante de un narrador misógino, cínico y racista, la homosexualidad y la prostitución masculina asumidas sin disimulos, originaron controversias que el autor azuzó y prolongó en sus intervenciones públicas. Inevitablemente, los comentarios críticos a la novela se centraron en los aspectos extremos del discurso del narrador que el Fernando autor ni desmiente ni relativiza.

La crítica negativa de la novela probablemente no es ajena a una visión tradicional del escritor, en América Latina, como intelectual guía que debe asumir su responsabilidad con la sociedad. En este sentido, Fernando Vallejo ha invertido el tema de 'la responsabilidad del escritor', que preocupó a escritores y críticos en las décadas del sesenta y setenta, exhibiendo impudicamente la figura de un escritor 'irresponsable'.

En una versión ampliada, del artículo mencionado arriba, Erna von der Walde (2001) señaló que esta confusión entre Fernando "narrador" y Fernando "autor" hace que a su novela se le pueda imputar efectivamente un discurso cómplice y no crítico de la violencia.

Carlos A. Jáuregui y Juana Suárez, dicen que "Fernando se erige en una especie de crítico cultural de la 'cultura de masas' en la tradición de Frankfurt que paradójicamente, ha devenido fascista en la 'posmodernidad' ruidosa de una urbe 'alienada'" (379).

128 Fue presentada en el Festival de Biarritz, (Francia) recibió en Venecia el "Premio del Senado" de Italia.

Jean Franco (225) señaló que el punto de vista de Fernando es "misógino y racista" y se pregunta si "he is deliberately forcing, us to face the 'fascist within' or whether he expects our complicity".

Más lejos va Mario Correa Tascón que afirma, después de elogiar la prosa del autor, que la novela de Vallejo consigue ser "un devocionario nazi". Correa Tascón está probablemente pensando en esa responsabilidad del escritor, responsabilidad crítica y educativa, y en un lector que debe ser educado cuando dice que "No es difícil que ya estén echando mano de la cartilla nuestros ridículos neonazis criollos, [...]. Tales ideas están allí y la estupidez no nos falta en Medellín". ("Vallejo, poeta del racismo": pág. web)

Josefina Ludmer por último, asocia el discurso de Fernando en esta novela con los de otros escritores "antinacionales" como el salvadoreño Horacio Castellanos Moya y el brasileño Pimenta Bueno. El discurso de Fernando es jerárquico, autoritario y viene de "afuera". Recurriendo a conceptos de Giorgio Agamben, Ludmer califica este discurso como de "profanación". A diferencia de la profanación que deconstruye la identidad nacional, haciendo profano algo que era sagrado para hacerlo circular libremente (Agamben, 2005), refuerzan esta identidad en su sentido más autoritario (Ludmer, 2005).

Según Ludmer, esta es la perspectiva del primer mundo sobre el tercero globalizado. Se trata de una lógica que coincide con la práctica política de "desnacionalización y las privatizaciones de lo público" impulsada por políticas neoliberales en los años 90 en América Latina. Es un discurso que profana los que "nos une". Un discurso cínico que degrada la lengua y el sentimiento de nación. (Ludmer, 2005).

Existe otra aproximación crítica que desvincula enfáticamente a los dos Fernandos e intenta abrir la interpretación a otras posibilidades. Yolanda Contreras, por ejemplo, analiza el impacto de la "violencia lingüística" de la obra en el lector y le confiere a la novela un alto valor testimonial que logra: "consciente o inconscientemente despertar una concientización sobre la violencia" (8).

Por su parte, Gilles Lastra de Matías quiere partir para su análisis de la "dimensión estrictamente literaria de la obra de Fernando Vallejo, dimensión aparentemente denegada cuando ciertos críticos alegan argumentos moralistas o casi patrióticos..." (13).

Rory O'Bryen dice que las interpretaciones moralistas son "lecturas patológicas" porque niegan la autonomía de la ficción. O'Brian sostiene que el propio Vallejo además de afirmar perversamente en la realidad la unidad entre narrador y autor, también la contradice al insistir de diversas maneras en el carácter ficcional de la autobiografía. El narrador de *La virgen de los sicarios* deconstruye en su propio texto las verdades que defiende. (196).

El análisis que prefiero sin embargo es el de María Fernanda Lander que vincula al narrador, no con el autor Fernando Vallejo, sino con los conceptos de "autor" e "intelectual" cuyo empleo yuxtapuesto genera un significado adicional. En términos jurídicos autor intelectual significa planificador e instigador de un crimen. Partiendo de la idea de Josefina Ludmer de que el delito es una frontera movible que no sólo diferencia y excluye sino que además establece relaciones específicas entre el Estado, la sociedad, el individuo y la cultura Lander anuda temas como el papel de los intelectuales en América Latina, el concepto de "Ciudad letrada" de Ángel Rama y la crisis de la idea de nación a finales del siglo XX (12-14). Lander admite así una lectura irónica del discurso de Fernando que subraya la situación de excentricidad del intelectual del siglo XX respecto a su propia comunidad y el fracaso del proyecto modernizador de las élites urbanas. Es dentro de estos ejes interpretativos que quiero desarrollar mi análisis de la representación de la violencia en *La virgen de los sicarios*.

Los ejes de mi análisis serán la ciudad en la novela como espacio de un proyecto político y cultural fracasado, el linaje del discurso de Fernando, el carácter de su mediación como corrector, narrador y traductor, la ambigüedad del personaje y su discurso.

2. LA CIUDAD Y EL LETRADO

El que retorna a la ciudad natal, descubrirá al volver lugares que el mero paso de los años ha convertido en entrañables. Lugares para otros insignificantes que sin embargo para el retornado son apoyos de la memoria, "textos" elocuentes, historias o secuelas de historias, reminiscencias, explicaciones. Habrá también lugares que se han vuelto irreconocibles. Nuevos edificios, remodelaciones de calles, cines y tiendas que han cerrado. Nuevos hábitos y nuevas palabras. En la ciudad revisitada el retornado se reconoce y se desconoce, es oriundo y extranjero al mismo tiempo. La narración de Fernando en nuestra novela acusa esta tensión.

Una ciudad muestra cual es su orden social en su arquitectura y en la distribución de sus edificios y espacios. En sus desechos puede conocerse lo que la ciudad consume y en sus márgenes a quienes desplaza. Sus monumentos, sus estatuas ecuestres, sus placas, sus mausoleos, si son atendidos, hablarán de como la ciudad construyó su pasado, qué linajes reclaman sus élites y quienes fueron vencidos. Por sus hiatos (y sus silencios) también pueden conocerse lo que sus gentes o sus gobiernos intentan olvidar o desvirtuar¹²⁹ y en sus ruinas se

129 Un caso muy elocuente de amnesia autoinducida es quizás la transformación del Penal de Punta Carretas, en Montevideo, presidio que albergó a cientos de detenidos políticos de la dictadura uruguaya entre 1972 y 1984, en

leen "ilusiones perdidas". Para sus habitantes, la ciudad es una topografía sensible. Una "tierra de la memoria" y también un sistema de signos que prohíben, permiten, obligan o encauzan. Según Ángel Rama, las ciudades en América,

..."despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física, que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación y la simbólica que la ordena y la interpreta, aunque sólo para aquellos espíritus afines capaces de leer como significaciones los que no son nada más que significantes sensibles para los demás, y, merced a esa lectura, reconstruir el orden. Hay un laberinto de las calles que sólo la aventura personal puede penetrar y un laberinto de los signos que sólo la inteligencia razonable puede descifrar, encontrando su orden"(Rama, 1998: 40).

Tomando como base los conceptos de Rama se podrían distinguir dos dimensiones de la ciudad: la primera es la ciudad material o real fragmentada, múltiple e inmanente que crece sin plan ni finalidad ni modelo preconcebido. Su configuración topográfica se despliega como un texto, pero un texto con una gramática latente, siempre cambiante y con reglas provisorias. Las construcciones ilegales de su población marginal surgen como surgen las palabras nuevas que inventa la muchedumbre con el paso de las generaciones. Como la ciudad de Zoira del libro de Italo Calvino *Las ciudades invisibles*¹³⁰, hay ciudades como colmenas en cuyas celdas se almacenan recuerdos. Su historia silenciada o no articulada está contenida en sus calles, esquinas y edificios. Su pasado puede leerse de la misma manera en que se pretende leer "el pasado y el futuro de una vida en las líneas de una mano" (J. Franco, 2002: 192).

Esta es la ciudad real y sólo se puede llegar a conocer aventurándose en ella sin premeditación. Es quizás la memoria involuntaria proustiana la que puede recobrarla y la narración la que puede hacerla visible. Pero su texto es inevitablemente posterior y lo que cuenta es siempre provisorio.

La segunda es la ciudad de los símbolos (la ciudad de Tamara en el libro de Italo Calvino). Signos convenidos, nombres, ideas, fórmulas que son la manifestación de un impulso de apropiación de la realidad, en su nivel imaginario y sensual. Sus edificios (como la estética de sus Palacios de gobierno, Congresos, Catedrales, Plazas mayores, Cabildos, puertas o muros) son la expresión de una idea o ideal y el orden de sus calles representa también un ideal de orden social y político. Es un orden legible para quien esté adiestrado en su "gramática". Sus signos están fijos, tienen su diccionario y sus reglas convenidas. Hay un sistema específico de los espacios y de los límites, un sistema de autorizaciones y prohibiciones que se apoya en los textos indicadores, los edificios institucionales, los monumentos y los lugares del rito y la

un lujoso y colorido Shopping center. El edificio conserva sólo la fachada de la cárcel que cada vez más es la puerta de un inocente centro comercial.

130 Italo Calvino, *Las Ciudades Invisibles* (2006). Tanto Ángel Rama como Jean Franco aluden a este libro.

ceremonia. Expresan una finalidad, un proyecto, pero también la manifestación de una voluntad disciplinaria, de domesticación y producción de cuerpos y sensibilidades. Proyectada antes de su existencia, se construye y conserva en "pugna con las modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común" (Rama, 1998: 40).

Es una ciudad que puede leerse antes de ser construida, porque ha sido diseñada en planos y pensada según un patrón político, cultural y estético. Ejemplos de este tipo de espacios son las ciudades coloniales construidas siguiendo instrucciones reales de la metrópoli, pero también la Argerópolis de Domingo Faustino Sarmiento y la Brasilia de Oscar Nimeyer que fueron ideas antes de ser o no ser ciudades impuestas a la realidad.

Son ciudades con una lectura establecida de antemano y su gramática, como la de la lengua oficial, está pensada para perdurar por encima de la contingencia. Para orientarse en la ciudad ideal hay que entender las indicaciones, el mensaje previamente codificado en una red de símbolos y signos deliberados pero para conocer la ciudad real hay que saber perderse en ella y eso también requiere adiestramiento.¹³¹

El libro de Rama participó de una tendencia ya presente en el estructuralismo que empezó a considerar el plano de la ciudad como un texto a descifrar según sus particularidades funcionales.¹³² También anticipó un renovado interés por la crítica sociológica y filosófica del espacio en nuestro tiempo.¹³³

Como he señalado en la primera parte de este trabajo, considero a la ciudad letrada como el espacio de acción reservado tradicionalmente a esa "sociedad de lectores" que Peter Sloterdijk ha considerado en *Normas para el parque humano*, como el núcleo del humanismo, es decir como el ámbito que desde la antigüedad y, de forma renovada, durante el Renacimiento los hombres de letras constituyeron como una forma de sociabilidad distinta y opuesta al espectáculo de la violencia.

Este modelo de amistad letrada en "telepática" comunicación con otros escritores y lectores del pasado constituyen la cultura como legado y como tradición. Desde otro ángulo conforman la matriz de un proyecto de *civitas* basada en el intercambio epistolar como modelo relacional y de domesticación humana.

131 "Not to find one's way in a city may well be uninteresting and banal. But to lose oneself in a city –as one loses oneself in a forest – this calls for a quite different schooling" (Benjamin, 1999b: 598).

132 "Me gustaría subrayar aquí que mis especulaciones no hubieran sido posibles si el simple hecho de vivir en San Pablo, de atravesar la ciudad a pie durante largos paseos, no me hubiera ejercitado para considerar el plano de una ciudad y todos sus aspectos concretos como un texto que, es necesario, para comprenderlo, saber leer y analizar." (Lévi-Strauss, 1966: 16).

133 Algunos de los muchos ejemplos recientes son libros como el de Edward Casey (*The Fate of Place*, 1997), La trilogía filosófica de Peter Sloterdijk *Esferas* (I, 1998, II, 1999, III, 2000) y conceptos como la "cartografía cognitiva" de Fredric Jameson (*The geopolitical aesthetic. Cinema and space in the world system*, 1992)

Quiero considerar *La virgen de los sicarios* como un acercamiento a la ciudad que vincula recorridos y lecturas, calles y textos y a su narrador, Fernando, como un experto de la ciudad ideal, un letrado, extraviado en la "ciudad sumergida"¹³⁴. Él es, parece, el último letrado (el "último gramático" como él mismo dice) en una gran ciudad globalizada que ha perdido sus contornos. En este sentido, su anunciada muerte, o su condición de "muerto en vida", se pueden interpretar como la encarnación de una conciencia agonizante.

Fernando ofrece su trágica topografía sentimental de Medellín en un resumen elocuente:

"Podríamos decir, para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantiene encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atacar, a matar" (VS: 117-118)

La desmesurada diatriba de Fernando tiene todo que ver con esta mirada sobre la ciudad. La ciudad real, la que se construyó caprichosamente sobre las laderas del valle es para Fernando la ciudad de la violencia ante cuyo desorden desaparece la Medellín supuestamente "intemporal" y junto con ella el cronista. Medellín es una megalópolis latinoamericana que se ha vuelto inabarcable y ha perdido su centro en el sentido de que se ha difuminado el lugar de la verdad social, el lugar de los edificios del gobierno, de los bancos y de las iglesias. Se va al centro a reencontrar "la soberbia plenitud de la realidad" (Barthes, 1991:48). La crónica urbana es un género amorfo donde se encuentran el periodismo, el diario de viajes, la literatura y la narración oral. No haré un análisis pormenorizado de este género que ya posee una ingente bibliografía.¹³⁵ Tampoco creo necesario fundamentar la presencia de otros elementos genéricos obvios como la modalidad autobiográfica. Baste decir que si en el relato de Fernando se confunden la experiencia personal y la vida de la ciudad, esto ya resulta suficiente como para asentar los géneros predominantes en *La virgen de los sicarios*.

Aceptado este presupuesto distingo, eso sí, una específica modalidad de relato sobre la ciudad que podría inscribirse en la crónica urbana como una suerte de subgénero que llamaré "la ficción del regreso". La crónica urbana confronta al narrador sobre todo con la extensión, en la múltiple horizontalidad del presente y la segunda con la evolución de la ciudad en el tiempo, digamos verticalmente. En ambas coordenadas el narrador confronta el avance de las

134 Nombre que Alberto Flores Galindo dio a su libro que explora los avatares de la ciudad real en la historia de Lima. El libro de Flores Galindo, imprescindible complemento del de Rama está comentado por Boris Muñoz y Silva Spitta (2003: 20-21).

135 Una discusión sobre la inestabilidad genérica de la crónica urbana es el trabajo de Avilés Fabila, 1999. Según Ángel Rama (1970) la crónica contemporánea latinoamericana nació con el modernismo y fue el espacio en el que el escritor ensayaba su articulación con el mercado. Fue también el vehículo de una crítica de ese mercado y de su modernidad, la que el escritor modernista le disputa a ese mismo mercado

comunas. En la percepción de las clases medias, los pobres de las comunas, como descendientes de campesinos iletrados, pertenecen al pasado, es decir, al atraso. En el plano espacial, estos campesinos o hijos de campesinos pertenecen "a otro lugar", al espacio rural. La presencia de estos sectores en la ciudad se ve entonces como anacrónica y literalmente desubicada. Hay una guerra de espacios en la ciudad moderna, una de cuyas consecuencias es la "erosión del espacio público".¹³⁶ En este sentido, la mezcla de espacios responde a una tendencia que Peter Sloterdijk ha señalado y descrito como algo que caracteriza la globalización contemporánea: la globalización como acortamiento de las distancias y lugar de la difusión del pánico (2006: 271 y 281).

Cuando Fernando llega a Medellín esta primitiva doble suposición espacio-temporal se ve desmentida por la presencia de los sicarios. En tanto rigurosos conocedores de la sociedad de consumo, los sicarios son "absolutamente modernos". En tanto sicarios, son poderosos porque están armados. En tanto jóvenes y marginados, los sicarios son simultáneamente cuerpos deseados y condenados.

El monólogo del narrador está construido con los materiales retóricos de la diatriba: la crítica directa a un adversario imaginario o supuesto, la injuria, el insulto y la ironía. También pertenece a esta figura retórica la gran libertad para pasar de un tema a otro. Los temas de Fernando son básicamente el amor y la violencia. Pero entre lo uno y lo otro el monólogo se explaya en el tema de los recuerdos, los juicios sobre el hombre, la raza y el siglo y las iglesias de Medellín.

3. EI REGRESO Y LA MUERTE

Fernando, gramático, es decir un "letrado", como en los tiempos de la colonia española se llamaba a alguien versado en las leyes y las letras, un intelectual por su formación y actitud, llega de regreso a su ciudad natal. Tomando como base las relaciones entre la ciudad y sus habitantes se podría clasificar *La virgen de los sicarios* como una obra inscrita en una posible "ficción del regreso".

Como el mismo declara, llegó a Medellín "para morir" antes que para reconocerla o redescubrirla. De alguna manera este retorno se parece al de Juan Preciado que "retornó" a Comala y encontró, como Fernando también dice que encontró, una ciudad de "muertos

136 Ver el interesante artículo de Rosana Reguillo, "Las derivas del miedo" en Boris Muñoz y Silva Spitta (161-184)

vivos".¹³⁷ Juan Preciado no conocía Comala, llegaba con los recuerdos idealizados y ambiguos de su madre. Encontró un pueblo destruido y unos muertos atormentados por el recuerdo del cacique local: Pedro Páramo, un "rencor vivo" según se lo define a principio de la novela.¹³⁸ Fernando también encuentra al regresar una ciudad diferente a la que había guardado en su memoria. Tiene que vérselas con la herencia de Pablo Escobar, el ya legendario jefe del cartel de Medellín. Es como si ambos personajes, "Pedro" y "Pablo", grotescos y poderosos, fueran la cifra o el destino de ambos lugares.

Fernando llega a Medellín al final de su vida y se define como "un rencor cansado"¹³⁹. Se encuentra con el avance de las comunas, las barriadas marginales, sobre la ciudad, el incremento demencial de la violencia en sus calles, el fenómeno de los sicarios, adolescentes que trabajaron para los carteles de la droga y ahora se ofrecen al mejor postor. Encuentra las secuelas de los años ochenta del pasado siglo, los más intensos de la violencia del narcotráfico. Al juzgar por sus protestas, también encuentra una ciudad más crecida, más bulliciosa, más irreverente y confusa. Sin embargo la va describiendo como lo que podríamos llamar, una "comunidad para la muerte", en el sentido de que la muerte violenta ha pasado a formar parte de la cotidianidad. Es el tema incesante en los medios de comunicación y las conversaciones de los vecinos. Es el tema de los vallenatos que hablan de venganzas y duelos. Según él los habitantes de las comunas de Medellín, en las laderas de la ciudad, parecen gobernados "por los muertos" porque viven bajo la ley del Talión y cada nuevo muerto reclama otros.

Los muertos vivos lo son en la medida en que viven en una cultura de la muerte donde parece haber desaparecido tanto la historia como el proyecto. La vida urbana que Fernando describe es un presente eterno caracterizado por una banalidad del horror.

Un nuevo cadáver en la acera, es llamado en la voz popular otro "muñeco", entre tantos. La ejecución impune de un transeúnte representa un breve sobresalto que sólo atrae la curiosidad de los niños.¹⁴⁰ Hay un personaje ("el pelado") que muere asesinado por segunda vez; hay

137 La novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo obtendría probablemente en esta categoría inédita de los "regresos" también el lugar de un clásico.

138 - ¿Conoce usted a Pedro Páramo? - le pregunté.

Me atreví a hacerlo porque vi en sus ojos una gota de confianza.

-¿Quién es? -volví a preguntar.

-Un rencor vivo -me contestó él. (Rulfo, 2002: 68)

139 "[...] era la misma, Bombay era la misma como yo siempre he sido yo: niño, joven, hombre, viejo, el mismo rencor cansado que olvida todos los agravios: por pereza de recordar". (VS: 16)

140 En este sentido, los "muertos vivos" son como eso muertos insepultos a los que se refiere Slavoj Zizek, que siguen atormentando a los vivos como aparecidos. Muertos cuyo poder, cuya influencia virtual en la comunidad, se acrecienta en vez de atenuarse con su deceso (Zizek, 2005: 138).

otro a quien conocen por el sobrenombre de “el difunto” porque despertó de la muerte en el ataúd. Fernando reconoce en la madre de Alexis una sirvienta que conoció de niño:

“...una humilde mujer de mi niñez, una sirvienta de mi casa, que me la recordaba. Evidentemente, aquella lejana mujer, que por la edad podría haber sido mi madre, no era la que tenía enfrente, que podía ser mi hija. Además, ¡Cuánto no haría que esa sirvienta de mi casa se murió! ¿Sería que por sobre el abismo del tiempo se repetían las personas, los destinos?” (VS: 124)

En esta ciudad de la muerte, los rostros siempre pueden llegar a ser reconocidos como rostros del pasado al igual que los de la ciudad de Adelma en libro de Ítalo Calvino:

“Apenas había llegado a Adelma y ya era uno de ellos, me había pasado de su lado, confuso en aquel fluctuar de ojos, de arrugas, de muecas. Pensé: —”Tal vez Adelma es la ciudad a la que se llega al morir y donde cada uno encuentra las personas que ha conocido. Es señal de que estoy muerto también yo”. Pensé además: —Es señal de que el más allá no es feliz.” (42)

Los habitantes de la ciudad ya han sido culpables y ya han muerto de alguna manera. Por eso sus muertes fácticas no cambian nada. Al igual que Juan Preciado en la novela de Rulfo, también Fernando, a su tiempo, se descubrirá un “muerto vivo”.

“Yo no inventé esta realidad, es ella la que me está inventando a mí. Y así vamos por sus calles los muertos vivos hablando de robos, de atracos, de otros muertos, fantasmas a la deriva arrastrando nuestras precarias existencias, nuestras inútiles vidas, sumidos en el desastre. Puedo establecer, con precisión, en qué momento me convertí en un muerto vivo. Fue un anochecer, bajo las lluvias de noviembre...” (VS: 109)

La ciudad que se recorre en esta novela es entonces aquella a la que se llega después de muerto y en este sentido es una ciudad de memorias donde el retornado se reencuentra con sus muertos. El texto de Vallejo parece sugerir una vida en el infierno y de hecho toda la novela, a través de una profusa simbología, puede estructurarse como el viaje a un averno dantesco. Héctor D. Fernández L' Hoste (2000: 757- 767) así lo ha visto.

Hay otro aspecto de este presente pensado como camino a la muerte o caminos en la muerte que arroja luz sobre la actitud de Fernando frente a la vida. Fernando habla efectivamente como si la muerte ya hubiera pasado por él. Como cualquier personaje de Rulfo es un muerto vivo en un mundo culpable desde el principio de los tiempos. Peter Sloterdijk comenta sobre el concepto heideggeriano del “ser para muerte” lo siguiente:

“Pero si el ser mismidad propiamente dicha se describe como ser para la muerte, entonces resulta obvio el pensamiento de que esta “apelación al ser culpable” produce una unión existencial entre el propio “estar todavía en la vida” y la muerte de los otros. La vida como dejar morir. Viviente es aquel que se entiende a sí mismo

como superviviente, como alguien ante el cual la muerte ha pasado y que comprende el espacio de tiempo que le resta hasta el definitivo y renovado encuentro con la muerte como *posposición*.” (2003a: 323)¹⁴¹

Es esta vida como posposición la que Fernando asume ante el lector, una vida acabada, unos años de regalo que se invierten en la permisividad y la desinhibición, en la lujuria y la injuria. Una vida de reducciones, un restringirse a lo personal y elemental de la vida, es decir, una vida sin proyecto, salvo la experiencia de un último posible amor. Este estado de "ser para la muerte" es también la fuente de su libertad e incluso de su impunidad.

A diferencia de Juan Preciado, Fernando no arriba a una aldea rural sino a una gran ciudad contemporánea. En Medellín rige una lucha entre y por los espacios. Los habitantes nuevos (por ejemplo los de las comunas) entran conflictivamente en relación con los habitantes tradicionales del centro de la ciudad, que en consecuencia huyen (si tienen el capital necesario) a otros suburbios de las afueras.

Fernando tiene una relación ambigua con los recién llegados que oscila entre el desprecio y la atracción y experimenta esta fusión de espacios como un síntoma de la agonía de la ciudad. Su posición es la de un rezagado que no ve otra manera de lidiar con esta ciudad, a un tiempo bella y canallesca que asumiendo, él mismo, el mal que le atribuye. A diferencia de Juan Preciado, no parece querer escuchar el murmullo de esos muertos vivos con la esperanza de que le revelen alguna verdad sobre el origen de la decadencia. Fernando ya conoce la verdad desde antes y los murmullos le estorban, como le estorban los silbidos, el sonido de las radios, de los televisores y la música de los vallenatos en los taxis y los autobuses. Recorre la ciudad real con su amante Alexis, el sicario ágrafo cuyo nombre ya delata (como ha anotado Gilles Lastra de Matías) su índole no léxica, su carencia de palabra.

Alexis representa para Fernando un vacío que para el gramático es también pureza esencial, “no contaminada por la letra”. El que habla incesantemente es él. Como letrado, como maestro, como hombre de experiencia se supone que enseña, pero sus discursos parecen los de un *stand up comedian* y aparentemente así son consumidos por Alexis (y Wilmar). La relación entre Fernando y el sicario adolescente conforma la figura de una transmisión cultural definitivamente interrumpida. La tradición se comunica como parodia.

Ambos recorren una ciudad cuyos viejos símbolos culturales se han vuelto inoperantes y sólo Fernando puede "leerlos" todavía o evocarlos para comprobar inevitablemente su degradación y su sin sentido. La Medellín que redescubre Fernando es una ciudad profanada en más de un sentido. Los emblemas culturales e institucionales de Medellín, sus monumentos, sus iglesias,

141 La cursiva está en el original.

sus paseos, están desfasados, como Fernando está desfasado de la nueva Medellín donde proliferan nuevas diferencias, nuevos ruidos y ritos heterodoxos como los de los sicarios que dan un nuevo uso a las iglesias, usándolas como fumaderos de marihuana.

Se defiende del nuevo murmullo ensordecedor de la ciudad buscando la inmunidad de un apartamento vacío donde no hay televisión ni radio y el teléfono está desconectado. Individuo sin morada ni asiento cuando sus amantes introducen los sonidos de los aparatos de música y televisión en su casa busca un último refugio en las iglesias. Son síntomas inequívocos del desamparo, o "deshospedamiento" (Sloterdijk, 2003a: 317), de un sujeto que ya no puede reconocerse en la miseria "granurbana", y que hace tiempo que no puede creer en la ciudad como un espacio para el perfeccionamiento espiritual iluminista.

No hay un "hogar" en la ciudad, sólo intemperie y esta convicción es una de las claves de su conciencia desilusionada. En este bullicio, el discurso cada vez más anónimo de Fernando va incrementando su agresividad y, mientras se lamenta, va desplegando una "nostalgia nihilista" (Lander, 2003: 83) y letal. Su mirada sobre las cosas está condicionada por la distancia entre dos órdenes y dos épocas que son también dos ciudades: una ciudad de la memoria, de la tradición, el rito y la corrección, se opone a una nueva desordenada, explícitamente consumista y materialista, sensual y mortífera. La primera al igual que el propio Fernando ha perdido vigencia y más bien sobrevive en una especie de "postvida" y sin embargo, Fernando ofrece muchos indicios de que la segunda ha brotado de la primera.

Los sicarios forman parte de un grupo de la población tratada como "desechable".

En la morgue donde va a reconocer el cadáver de Wilmar, Fernando recorre un paisaje "surrealista" donde los fallecidos se amontonan dispuestos como la carne en un matadero o en una carnicería:

...y todos eran jóvenes. Es decir, fueron. Ahora eran cadáveres, materia inerte. Desnudos rajados en canal como reses El hombre invisible se enteró de que todos estos corazones, hígados, riñones, pulmones, tripas, irían a una fosa común. (VS: 169)

Los que sí están refrigerados son los N.N., o no identificados, que van a una cava o frigorífico desnudos, colgados de unos ganchos como reses por tres meses, al cabo de los cuales, si nadie los reclama, el Estado los entierra por su cuenta. El Estado, esto es, Colombia, la caritativa. (VS: 171).

La visualización brutal de este paisaje contrarresta con el lenguaje puntilloso que la "ciudad letrada" despliega en las actas de registro de los cadáveres

"Y pasaba a hablar de heridas de la vena cava y paro cardiorrespiratorio tras el shock hipovolémico causado por la herida de arma cortopunzante. El lenguaje me encantó. La precisión de los términos, la convicción del estilo...

Los mejores escritores de Colombia son los jueces y los secretarios de juzgado, y no hay mejor novela que un sumario.” (168).

La eternidad de la letra inmune a los avatares de la violencia es el polo más opuesto a la realidad de la carne donde lo más íntimo de alguien se revela como lo más genérico. La misma institución del sicariato, del crimen a sueldo, puede considerarse como integrada a la comunidad como una forma de empresa que caracterizaría la economía del país. El negocio ilícito como parte de una tradición y el asesinato como un trabajo entre tantos.

“Con la muerte del presunto traficante, aquí [Medellín] prácticamente la profesión de sicario se acabó. Muerto el santo se acabó el milagro. Sin trabajo fijo, se dispersaron por la ciudad y se pusieron a secuestrar, a atracar, a robar. Y sicario que trabaja por su cuenta y riesgo ya no es sicario: es libre empresa, la iniciativa privada. Otra institución nuestra que se nos va. El naufragio de Colombia, en esta pérdida de nuestra identidad ya no nos va quedando nada.” (VS: 48).

La inversión de los valores tradicionales sugiere una íntima conexión entre las dos ciudades. Si la ciudad, como sugiere Rama, se puede leer, si es un texto que tiene sus propias reglas de escritura, Fernando realiza una lectura alternativa a la que rige la “comunidad imaginada”¹⁴² de Colombia, basada en el poder de la escritura. Fernando, ligado por la historia y la profesión a la letra, experimenta la ciudad reencontrada como una prosa inaceptable, un texto malogrado por faltas que el maestro de gramática se siente llamado a suprimir.

4. NOSTALGIA Y ESCRITURA

Fernando alimenta su potencial crítico-nostálgico de una comparación entre la ciudad de los signos que sólo él puede aún interpretar y la ciudad real, la invadida. La primera no funciona y la segunda aún no se entiende.

La fractura temporal que experimenta el narrador entre la ciudad que visita y la que dejó o la que recuerda se despliega en los cambios del paisaje. La ciudad alberga lugares de la memoria, puntos de apoyo mnemotécnicos que son edificios, caminos, esculturas urbanas, iglesias, que apenas sobreviven testimoniando una precaria continuidad en medio de un paisaje transformado por los años.

“Algo insólito noté en la carretera: que entre los nuevos barrios de casas uniformes seguían en pie, idénticas, algunas de las viejas casitas campesinas de mi infancia, y el sitio más mágico del Universo, la cantina Bombay,

142 El término es de Benedict Anderson (*Imagined Communities*, 1991). La palabra impresa constituyó un considerable poder discursivo que determinó mayormente desde el siglo XIX qué es lo que se incluye o excluye de la imagen de la nación.

que tenía a un lado una bomba de gasolina o sea una gasolinera. La bomba ya no estaba, pero la cantina sí, con los mismos techos de vigas y las mismas paredes de tapias encaladas. Los muebles eran de ahora pero qué importa, su alma seguía encerrada allí y la comparé con mi recuerdo y era la misma, Bombay era la misma como yo siempre he sido yo: niño, joven, hombre, viejo, el mismo rencor cansado que olvida todos los agravios: por pereza de recordar.” (VS: 16)

La ciudad tiene un alma que sobrevive a pesar de los agravios que le propina el tiempo. Para Fernando el paso del tiempo es una forma de agresión como la evolución de la lengua se experimenta como una afrenta. Los cambios en estos puntos de apoyo de la memoria dan la pauta de un desamparo y de una ajenidad insuperable y dejan a Fernando entregado a un nuevo mundo vuelto fatalmente irreconocible.

“Recuerdo que íbamos de bache en bache ¡pum! ¡pum! ¡pum! por esa carreterita destartada y el carro a toda desbarajustándose, como se nos desbarajustó después Colombia, o mejor dicho, como se "les" desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas, vuelto un viejo, a morir.” (VS: 9)

“[...] como bastó una chispa para que se nos incendiara después Colombia, se "les" incendiara, una chispa que ya nadie sabe de dónde saltó. ¿Pero por qué me preocupa a mí Colombia si ya no es mía, es ajena?” (VS: 9)

“Ya para entonces Sabaneta había dejado de ser un pueblo y se había convertido en un barrio más de Medellín, la ciudad la había alcanzado, se la había tragado; y Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos.” (VS: 12)

Un pasado irrecuperable se opone a un presente inhabitable. En la carretera a Sabaneta Fernando reconoce el lugar de una verdadera experiencia de carácter espacial y metafísico. El espacio se desdobra en profundidad y al reproducirse verticalmente en otra escala consigue una intersección con el tiempo de manera que Fernando puede contemplar en el pesebre la totalidad de su pasado visto entonces como futuro.

“El pesebre de la casita que te digo era inmenso, la vista de uno se perdía entre sus mil detalles sin saber por dónde empezar, por dónde seguir, por dónde acabar. Las casitas a la orilla de la carretera en el pesebre eran como las casitas a la orilla de la carretera de Sabaneta, casitas campesinas con techitos de teja y corredor. O sea, era como si la realidad de adentro contuviera la realidad de afuera y no viceversa, que en la carretera a Sabaneta había una casita con un pesebre que tenía otra carretera a Sabaneta. Ir de una realidad a la otra era infinitamente más alucinante que cualquier sueño de basuco. El basuco entorpece el alma, no la abre a nada. El basuco empendeja. Mira Alexis: Yo tenía entonces ocho años y parado en el corredor de esa casita, ante la ventana de barrotes, viendo el pesebre, me vi de viejo y vi entera mi vida. Y fue tanto mi terror que sacudí la cabeza y me alejé. No pude soportar de golpe, de una, la caída en el abismo.” (VS: 18)

"Caída en el abismo" que enfrenta al niño Fernando con su propio futuro y con su propia finitud en una clásica experiencia de angustia existencial. Frente al "sueño de basuco", al escape narcótico,¹⁴³ Fernando opone una experiencia abismal desde un punto en el espacio,

143 Es una de las formas contemporáneas de extrañamiento del mundo según Peter Sloterdijk "Por medio del consumo privado y desritualizado de drogas, los sujetos abren una vía de retorno salvaje, por decirlo así, a la inexistencia." (2001:149 y 150)

una suerte de Aleph como el del famoso relato de Borges aunque paradójicamente restringido a una biografía: un lugar en el espacio desde donde se puede contemplar (en este caso) la totalidad de una vida.

Se trata de una primera experiencia de espanto respecto al tiempo. La novela se sitúa en las antípodas del momento abismal del niño Fernando frente al pesebre: el narrador ha llegado a Medellín para morir y ya puede contemplar la totalidad de su vida desde un presente distanciado y desligado (extraviado) del mundo.

El Aleph de Borges era una ventana hacia la inaprensible multiplicidad de lo real y este pesebre metafísico que provoca un vértigo en el tiempo, alude a una *realidad ordenada*, siguiendo la idea y la voluntad de un constructor.

La Medellín actual por el contrario, es el producto de un desarrollo urbano anárquico y desbocado, de la incesante inmigración rural y de la explosión demográfica. En consecuencia el presente se experimenta como una forma de extrañamiento de la ciudad y los recuerdos sólo pueden ser íntimos e intransferibles.

“Las comunas cuando yo nací ni existían. Ni siquiera en mi juventud, cuando me fui. Las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas, pesando sobre la ciudad como su desgracia. Barrios y barrios de casuchas amontonadas unas sobre otras en las laderas de las montañas, atronándose con su música, envenenándose de amor al prójimo, compitiendo las ansias de matar con la furia reproductora. Ganas con ganas a ver cuál puede más. En el momento en que escribo el conflicto aún no se resuelve: siguen matando y naciendo. A los doce años un niño de las comunas es como quien dice un viejo: le queda tan poquito de vida...” (VS: 39-40)

Irremediablemente separado de la ciudad actual, el narrador vive como en un exilio. El segundo Aleph de la novela es un vértigo del espacio y ocurre en la página 123 cuando Fernando utiliza la enumeración caótica ante la realidad de las comunas. El narrador sube por primera vez en busca de la madre de Alexis.

“Además sí subí, una tarde, en un taxi, que me cobró una fortuna porque dizque vida, rió, hay sino una y que él tenía cinco hijos. Arriba me dejó, en Santo Domingo Savio o Villa del Socorro o El Popular o El Granizal o La Esperanza, en uno de esos mataderos, solo con mi suerte. Hasta allá subí a buscar a la mamá de Alexis y de paso a su asesino. Vi al subir los "graneros", esas tenduchas donde venden yucas y plátanos, enrejados ¿para que no les fueran a robar la miseria? Vi las canchas de fútbol voladas sobre los rodaderos. Vi el laberinto de las calles y las empinadas escaleras. Y abajo la otra ciudad, en el valle, rumorosa...” (VS: 123)

La mediación que implica el discurso de Fernando se efectúa sobre una doble fractura: la que se percibe entre las comunas y el centro, y la que se percibe entre un vago pasado irrecuperable y un presente inhabitable. Una corresponde a la discontinuidad en el espacio que divide la convivencia urbana y otra a la discontinuidad de la memoria que provoca una pérdida de sentido en el presente.

Alexis, un discípulo al que nunca se llega, es también un receptor pasivo de las meditaciones apocalípticas de Fernando, de sus juicios lapidarios sobre lo que ve. La intimidad incomunicada entre Fernando y Alexis parece representar la que hay entre las dos ciudades. Ambos son Medellín y ambos se necesitan pero al igual que la ciudad, ellos tampoco están unidos por un imaginario común: "Alexis y yo diferíamos en que yo tenía pasado y él no; coincidíamos en nuestro mísero presente sin futuro: en ese sucederse de las horas y los días vacíos de intención, llenos de muertos" (VS: 108).

Alexis vive en la vacua exaltación mediática de los informativos, la música de la radio y las imágenes incesantes e inconexas de la televisión. El gramático busca la quietud y el silencio, las iglesias y los cementerios mientras parece esperar una muerte anunciada. Ambos están condenados, uno por sicario y el otro por cansado, ambos habitan un tiempo que solo puede describirse como homogéneo y vacío.

Cómo seres para la muerte en una comunidad para la muerte, que es como describe Fernando a Medellín, los aislados momentos de dicha, tienen que ser sustraídos al incesante devenir. El "cuarto de las mariposas" donde Fernando se acuesta por primera vez con Alexis está decorado por una multitud de relojes detenidos donde cada aguja marca una hora distinta y congelada.

La preferencia de Fernando por lo intemporal, por el tiempo detenido, tiene consecuencias para el alcance de su nostalgia. Deducido de lo que se deplora en el presente, el pasado de la ciudad se reviste con los colores de la utopía. La ciudad decadente fue respetable cuando tenía inquietudes poéticas e interés por el rigor gramatical, es decir en el siglo XIX. Una sociedad que, como escribe Fernando Vallejo en *Almas en pena, chapolas negras* aún vivía "con sus sueños de poesía" y sus "reparos gramaticales", para convertirse en lo que es hoy, un "coco vacío" (Vallejo, 2002: 260).

Sobre la base de un discurso obsesivo, monotemático incluso, Fernando aísla los momentos de felicidad en cuadros sustraídos al paso del tiempo. Lo feliz se asimila al reloj detenido y la condición mísera de la vida que Fernando no cesa de recordarnos, es un epifenómeno del paso del tiempo visto como incesante proceso de destrucción. La infancia perdida está en el centro de esta rememoración de la felicidad. La novela se abre con un recuerdo lejano: El Fernando niño persigue con su familia un globo rojo con una vela encendida en su interior que se eleva en el aire una noche de navidad (VS: 7-9). La experiencia infantil de los pesebres, las formas pretéritas de la ciudad o del barrio, son todas imágenes aislados de dicha que la narración en

un constante ir y volver arranca al devenir. El pasado es el único territorio posible de la felicidad.

‘Mira Alexis, tú tienes una ventaja sobre mí y es que eres joven y yo ya me voy a morir, pero desgraciadamente para ti nunca vivirás la felicidad que yo he vivido. La felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol’ (VS: 17).

Pero también el pasado amor inmediato ingresa a algo así como santuarios de la memoria,

“como Alexis, mi amor: tenía los ojos verdes, hondos, puros, de un verde que valía por todos los de la sabana. Pero si Alexis tenía la pureza en los ojos tenía dañado el corazón. Y un día cuando más lo quería, cuando menos lo esperaba, lo mataron, como a todos nos van a matar” (VS: 11).

La narración de Fernando es siempre recordatorio póstumo de lo destruido, una larga cadena de epitafios. Esta concepción del presente como día después de la catástrofe, del presente como realidad póstuma, está a mi modo de ver en íntima afinidad con la poesía de José Asunción Silva (1865-1896), poeta colombiano al que Fernando Vallejo dedicó una biografía (1995). Considerado un precursor del modernismo, Asunción Silva construyó una poética de tipo simbolista basada precisamente en el escarnio del presente y en una concepción nostálgica de la felicidad. La postura de Fernando frente al tiempo rescribe la de Asunción Silva un siglo más tarde. En el poeta decimonónico el pasado se comprende emocionalmente en términos de nostalgia, el presente de amargura y el futuro de pesimismo (Otero, 1970: 162).

Fernando acusa la soledad sobre la que Próspero advertía a sus discípulos en *Ariel*, un aislamiento que brota de dos géneros de discontinuidades, la que hay entre el pasado y el presente y la que surge de una imposibilidad de comunicar con sus contemporáneos, de compartir una imagen común del mundo.¹⁴⁴

La sustancia de los deseos está coloreada por lo que se ha conocido.¹⁴⁵ La felicidad en Fernando no es una aspiración, algo que pueda conquistarse, está hecha de vivencias concretas cuya fugacidad las transformó al instante en pérdidas. La felicidad sólo puede mostrarse entonces como recuerdo acrílico, y siempre es ruina o dicha perdida, por eso la escritura de Vallejo es una escritura a la vez de la destrucción y del rescate: entresacar de la

¹⁴⁴ Gianni Vattimo las considera emblemáticas de la dispersión posmodernas. La ruptura con la historia y la especialización de los saberes contemporáneos (Vattimo, 1992: 48-49).

¹⁴⁵ En búsqueda de una imagen mesiánica para la política y la historia, Walter Benjamin escribió “la imagen de felicidad que albergamos se halla enteramente teñida por el tiempo en que de una vez por todas nos ha regalado el decurso de nuestra existencia. La felicidad que podría despertar nuestra envidia existe sólo en el aire que hemos respirado, entre los hombres con los que hubiésemos podido hablar, entre las mujeres que hubiésemos podido entregársenos” (Benjamin, 1996: 178).

fatalidad, del tiempo vivido como perenne destrucción, algo así como las perlas del recuerdo trasmutadas en felicidad del lenguaje.

5. LAS FUENTES DE FERNANDO

5.1. Habladuría y noticia como fuentes

La ciudad es el territorio donde lo íntimo y lo público, lo familiar y lo extraño se encuentran. Es un espacio donde se mezclan personas que no se conocen y se entrecruzan biografías dispares en un limitado espacio de tránsito. La ciudad es un territorio de distancias, diferencias e inevitables proximidades. Uno de los filósofos que abrió el pensamiento a la consideración filosófica de la cotidianidad fue Martin Heidegger, en el primer tercio del siglo XX. Aunque Heidegger hace una ontología del ser cotidiano, no específicamente de la vida urbana, puede sernos útil a la hora de inventariar rasgos esenciales de la existencia urbana que veremos exacerbados y en clave de violencia en *La virgen de los sicarios*.

Resulta evidente que es en la ciudad moderna donde se despliegan los rasgos del “estar uno con el otro” que Heidegger describe en *Ser y tiempo* como las características de un “estado de caída”. Allí es donde reina el hombre común, lo que Heidegger ha llamado “*das Man*”, y por eso la ciudad es el espacio ideal para el despliegue de la incesante “habladuría” y para el “afán de novedades” (186 y 189).

La habladuría urbana se nutre de la repetición de lo que se escuchó o leyó en alguna parte. Es la forma del comprenderlo todo sin haber llegado nunca a un genuino conocimiento de las cosas.

“Lo hablado por el habla traza círculos cada vez más anchos y toma un carácter de autoridad. La cosa es así porque así se dice. En semejante transmitir y repetir lo que se habla, conque la ya incipiente falta de base asciende a una completa falta de la misma, se constituyen las habladurías.” (188)

En la ciudad “se” dice lo que se dice, es “uno” el que habla. La palabra que más se escucha es la de los medios de comunicación masiva y la que más se ve o lee es la de los periódicos, las revistas, el graffiti y la publicidad. Hoy habría que añadir la incesante producción de textos previsibles de Internet y el *chatting* electrónico que han redimensionado el espacio urbano en la época de la globalización.

En la ciudad moderna el sujeto urbano aprende la novedad, lo “que debe tener leído y visto” (Heidegger: (192), y lo que tiene que dar “por sabido”. En la avidéz de novedades el hombre procura “no demorarse” en las cosas. Verlas, no para conocerlas sino para tenerlas vistas. Las novedades son una forma de desarraigo permanente, un estar en todas partes y en ninguna. Siempre enterado y siempre ausente. Por las calles se pasea lo impropio de cada uno, aquello que se comparte con los demás. Si para Heidegger el ser vive arrojado a lo impropio (o lo inauténtico) el lugar por definición de esa impropiedad es el espacio urbano donde cada uno de nosotros puede ser “el hombre de la multitud” del relato de E. A. Poe.

El ser “uno con el otro” no puede renunciar o escapar a estas formas de “interés común”. (Heidegger: 194). La comunicación y la disipación constituyen “su más obstinada realidad”.

Desde otro ángulo, Walter Benjamin también habló de la habladuría como una forma de lenguaje caído (1999: 59-74) y en “El narrador” (1999: 111-134) del afán de novedad y el lenguaje de la información relacionándolos a la pobreza de experiencias en la ciudad moderna. La vivencia moderna y urbana se relaciona con la sorpresa, el shock y su necesario amortiguamiento. El individuo de la sociedad urbana industrial y capitalista es un ser que tiene que estar continuamente alerta. La ciudad moderna inauguró, una nueva percepción del tiempo y del espacio protagonizada por el azar, lo inesperado, lo sorprendente, lo fugaz y lo nuevo. (Benjamin, 1988:123-170)

En un mundo regido por el fetichismo de la mercancía, la experiencia está en permanente estado de crisis. El sujeto de la modernidad urbana vive zarandeado entre la necesidad de aferrarse a lo que considera auténtico y no contaminado por el artificio moderno (como los productos de la artesanía o los lugares rurales tradicionales) y el insaciable “afán de novedad”. Algo de estos diagnósticos reconocemos en los personajes de Fernando y sus sicarios. Fernando está apegado a los monumentos urbanos de su memoria y los sicarios viven en una vertiginosa actualidad sin recuerdos. En ella los sicarios (como Alexis), manejan un conocimiento bastante exacto de lo que ofrece el mercado: los *nikes*, la televisión, la música internacional, las armas que pueden adquirirse, los electrodomésticos que sueñan regalar a sus madres, la novedad del noticiero con el eterno retorno de los “*mismos nuevos muertos*”. Ambos representan dos actitudes clásicas de la ciudad moderna, la mirada nostálgica y la inmersión en la actualidad sin contextos explicativos.

María Fernanda Lander señala que la transformación del intelectual en autor intelectual, es decir en asesino, se refleja en su progresiva adopción de la oralidad de las comunas y que su rechazo a las reglas del lenguaje está en sintonía con su progresivo rechazo de la ley que Fernando aparenta representar (85).

Esto no sitúa, sin embargo, correctamente las frases lapidarias de Fernando sobre la ciudad que el personaje narrador lanza desde el principio de la novela. Olvida también algo que me parece de radical importancia: si bien deja claro que está escribiendo el lenguaje de Fernando lleva las marcas de la oralidad desde el comienzo. Lo que experimentamos como una progresiva adopción del lenguaje ágrafo de las comunas es el resultado de una contaminación entre dos formas de ficción de oralidad. La de Fernando es una oralidad posible de las clases medias. La importancia de este detalle radica en que su discurso carece de los condicionamientos ligados en general al lenguaje escrito. Sus palabras no parecen estar sometidas a la coherencia de una escritura que deberá rendir cuentas en el futuro. Maneja un discurso no vigilado por la tradición textual, son palabras entregadas a la fugacidad, pronunciadas azarosa y descuidadamente en la calle. Su enciclopedia de intelectual se mezcla desde el principio con una locución urbana que se rige por la lógica de la habladería.

Explícitamente reduce el alcance o la autoridad de su relato a lo que él puede “ver y oír” pero también se hace eco de la retórica monocorde de los medios de comunicación (la radio y el periódico *El colombiano*) y hasta las llamadas leyendas urbanas (*urban legends*): “Amaneció a la entrada del edificio un mendigo acuchillado: les están sacando los ojos para una universidad” (VS: 36).

Con todo este material realiza una singular operación retórica que caracteriza el proyecto literario del autor: las palabras de la ciudad letrada se deconstruyen desde su interior al mezclarse con los saberes urbanos de los medios y los murmullos de la muchedumbre. Fernando rechaza todo discurso que quiera remontarse por encima del saber cotidiano y que por tanto tenga pretensiones científicas o universales. Practica una reducción sistemática de toda su herencia cultural y moral a la cotidianidad urbana de Medellín que es la cotidianidad de la violencia.

Esto que veis aquí Marcianos, es el presente de Colombia y lo que les espera a todos si no paran la avalancha. Jirones de frases hablando de robos, de atracos, de muertos, de asaltos (aquí a todo el mundo lo han atracado o matado una vez por lo menos) me llegan a los oídos pautadas por las infaltables delicadezas de “malparido” e “hijueputa” sin las cuales esta raza fina y sutil no puede abrir la boca. (VS: 92)

Pero ésta es precisamente la temática y, gradualmente, el estilo del narrador. El discurso injurioso de Fernando, su agresividad, su radicalidad, su volubilidad también, no provienen de las comunas. La ética de la violencia de Fernando forma parte de una retórica urbana preexistente y propia de su clase. “La crisis de la terminología” y la “puesta en crisis del discurso de la ilustración” provocada por el desafío de los sectores marginales (Rotker: 12) no

ha engendrado, a mi modo de ver, el discurso violento de Fernando, ha facilitado su liberación como exabrupto, su despliegue textual. La alianza de Fernando con Alexis transformó una retórica violenta (“Mi respuesta es un sí rotundo como una bala” -VS: 41) en acto inapelable.

5.2. El legado racista

La diatriba “antinacional” (Ludmer, 2005) de Fernando, su desprecio de las masas, se inscribe en una genealogía fácilmente rastreable en la historia de la ilustración americana. En el libro de A. Rama podemos leer una cita interesante del pre-ilustrado mexicano de fines del siglo XVII, Carlos Sigüenza y Góngora, respecto a “las masas” que en aquel momento eran meramente “la plebe”;

“plebe tan en extremo plebe, que sólo ella lo puede ser de la que se reputare la más infame, y lo es de todas las plebes, por componerse de indios, negros, criollos y bozales de diferentes naciones, de chinos, de mulatos, de moriscos, de mestizos, de zambaigos, de lobos y también de españoles que en declarándose zaramullos (que es lo mismo que pícaros, chulos y arrebatacapas) y degenerando de sus obligaciones, son los peores entre tan ruin canalla”¹⁴⁶

Es obvio que el concepto de “plebe” es muy diferente al de “masas”, o “multitud” que refiere a la escena urbana en los albores de la modernidad, a fines del siglo XIX pero es interesante constatar una continuidad argumentativa, o continuidad en la injuria, que unen a Sigüenza y Góngora, con Baudelaire por ejemplo y con el narrador Fernando.

Este pequeño fragmento de un texto colonial reúne casi todos los tópicos que caracterizan el discurso de Fernando: la posición del que habla es más la de un desterrado en tierra de gentiles que la de un autóctono. Escribe a un lector de la metrópoli europea en un tono cómplice y juzga a su propio entorno desde una ajenidad aristocrática. Un tono de desprecio inversamente proporcional a la necesidad de ser redimido de su exilio por los lectores metropolitanos. A la vez que se distancia de su prójimo inmediato, asume la posición de alguien que lo conoce profundamente. El letrado colonial ya era un guía, ya pretendía ser un traductor que al mismo tiempo que traduce fustiga las bajezas de su entorno. En Fernando encontramos el mismo tópico sobre la “índole canallesca” que se aprecia en los estratos bajos de la ciudad. En Fernando son referencias a una “raza limosnera” o “raza perversa” (VS: 78) o ‘raza depravada y sub-humana’ (VS: 92) y un parecido vigor en la condena:

¹⁴⁶ *Relaciones históricas*, México, Biblioteca del estudiante universitario, UNAM, 1972, p. 133. Citado por Ángel Rama (1998: 45-46).

“No hay plaga mayor sobre el planeta que el campesino colombiano, no hay alimaña más dañina, más mala. Parir y pedir, matar y morir, tal su miserable sino.” (VS: 120).

Pero también se incluye a “los españoles”, a los blancos descendientes de europeos que “degeneran de sus obligaciones” lo que acerca estos textos tan distantes en la historia de una manera muy significativa. Fernando también fustiga a la clase política, al poder judicial, a la iglesia, al gobierno corrupto, responsable de todo este nuevo desorden. El anatema a la mezcla racial “plebeya” que aúna “la mala índole” del mestizo con la ‘indolencia’ del peninsular, constituye una historia y un diagnóstico sobre el nuevo mundo americano que ha operado desde los tiempos de la colonia y que abandonando el ámbito de “la corrección política” después de los años cuarenta del siglo XX, ha seguido existiendo hasta hoy.

El carácter de periferia colonial que ha tenido América, ha dado al desprecio aristocrático de la plebe una coloración específica. Los males de la plebe se explican como males locales. No en tanto plebe sino en tanto población autóctona, en tanto raza o fatal mestizaje constituyeron una “infamia”.

¿Cuándo los círculos letrados del continente latinoamericano escribieron por última vez abiertamente de “la raza” como doctrina y como problema? Por lo menos a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el debate se centraba en llamada “decadencia de la raza latina” y en un pesimismo racial sobre el mestizo.

“La raza- confusa noción que oscilaba desde lo histórico-cultural hasta lo biológico- era concebida y aún sentida, como el modo más natural de integración supranacional de las comunidades con características afines. La idea racial había sido prestigiada por el romanticismo, el positivismo, la sociología evolucionista y la mayor parte de las corrientes de la época. Entre 1895 y 1900 aparecieron, casi simultáneamente, varios libros en los que se denunciaba o presagiaba la decadencia latina y el triunfo inminente de lo sajón o lo eslavo. El más difundido de ellos fue el de Edmond Desmolins: *A quoi tient la supériorité des anglo-saxons* de 1897 y traducido en España dos años después. El tema tuvo, desde este lado del Atlántico una modalidad especial. Fue la de la colusión, casi nunca evitada, entre la decadencia de lo español, vencido en Cuba en 1898, y la incapacidad de lo mestizo, pronosticada por el racismo arianista, ya entonces actuante. Las dos ideas se ayuntaron para esparcir una alarma que fue intensa y que se acendró con la presencia y la expansión triunfal de la potencia y el modelo estadounidense.” (Real de Azúa, 1984: 29)

Mientras los intelectuales “latinos” reaccionaban conjuntamente contra la amenaza anglosajona y ponían en orden sus deberes filiales respecto de la vencida España, resultaba perfectamente natural a principios del siglo XX hablar todavía de los pueblos indígenas y de la población afro-americana como de razas “enfermas y contaminantes”. Este es el tenor de un muy citado fragmento de crítica al libro *Ariel* de José Enrique Rodó en Perú y data de 1905:

“Proponer la Grecia antigua como modelo para una raza contaminada con el híbrido mestizaje con indios y negros; hablarle de recreo y juego libre de la fantasía a una raza que si sucumbe será por una espantosa

frivolidad; celebrar el ocio clásico ante una raza que se muere de pereza.” (José de la Riva Agüero, citado por Castro, 2000: 108.)

Las formas tradicionales del racismo latinoamericano, las que afloran en prácticas sociales y políticas discriminatorias y sus formas ambiguas, diversas y en sus conceptualizaciones imprecisas (o vergonzantes), han tenido a lo largo del último siglo, una persistencia y una continuidad notables, pero más bien al margen de la escritura culta.¹⁴⁷ La escisión entre el discurso escrito y las prácticas cotidianas sobre este tema ha sido detectada por varios investigadores.

“Algunos autores han llamado la atención sobre *la falta de concordancia que existe, en las sociedades latinoamericanas, entre el discurso y las prácticas sociales, de manera particular en torno al racismo*. En efecto, mientras que, a pregunta expresa, la enorme mayoría de las personas parece rechazar la existencia de razas superiores o inferiores, las prácticas de discriminación y los prejuicios racistas *son generalizados*. Esta duplicidad es resultado de la complejidad de los procesos identitarios en los pueblos que tienen un pasado colonial.” (París Pombo: 293) [La cursiva es mía]

Rosana Reguillo ha resumido *coloquialmente* en su artículo “Las derivas del miedo” la habladería que toma una identidad profunda étnica o social (los pobres) como “explicación” como causa de comportamientos anormales

“es indio, luego es tonto y culpable de su propia miseria; es negro, luego entonces no cabe aquí; y en último caso, es peligroso, luego es pobre, lo que seguramente indica que es indio o negro, o campesino” (Rosana Reguillo en Muñoz y Spitta, 2003:177)

Atribuir los males nacionales a una estirpe ilegítima y a una mezcla genética desafortunada es un tópico desprestigiado que desapareció o más bien se atenuó ¹⁴⁸ en la cultura escrita pero

147 Este “autodesprecio” ha sido explorado de distintas maneras en la ensayística de los años 50 del siglo XX preocupado por las identidades nacionales, cuando el racismo explícito y doctrinario empezaba a desaparecer gracias al impacto moral que tuvo la política racial del nazismo. Inevitablemente han sido ensayos que exploraron una suerte de inconsciente colectivo y recurrieron al psicoanálisis (Octavio Paz) o a una alegórica “radiografía” (Martínez Estrada) para hacer aflorar, entre otras cosas, esa mala conciencia filial, que hace sentirse al mexicano un huérfano, un producto del estupro o la traición, y al argentino el fruto de un error primordial, de un trasplante fracasado. Este tipo de ensayos tuvieron que acudir a la oralidad (las canciones, las malas palabras, los dichos y la habladería urbana) para mostrarlo.

148 Aún persisten lamentablemente en la historiografía argentina actual, por ejemplo, tópicos que provienen del ensayismo liberal del siglo XIX. Dice Carlos M. Tur Donatti por ejemplo: “Investigar a fondo cómo se fraguó a lo largo de siglos la población de base en las regiones chaqueña y noroeste y cuál fue la participación real de las poblaciones indígenas en la convulsionada historia política del siglo XIX, echaría por tierra mitos ideológicos que todavía subsisten en la trama profunda de muchas obras. Esta lectura convencional, la más aceptada del pasado argentino, se ha construido desde el centro del poder político nacional, la ciudad de Buenos Aires, y ha servido para justificar la riqueza y el poder de las viejas familias y los descendientes de inmigrantes europeos que aprovecharon la movilidad social de la vieja Argentina anterior a 1975. Ha sido la interpretación de los triunfadores, la que proyectó el viejo Estado hacia las clases subordinadas y el mundo exterior”. (Donatti, revista digital *La insignia*, julio del 2004)

que se mantuvo tercamente vivo en el imaginario continental. *La virgen de los sicarios* no hace más que devolverle una brutal visibilidad a través de los razonamientos racistas del narrador.

“De mala sangre, de mala raza, de mala índole, de mala ley, no hay mezcla más mala que la del español con el indio y el negro: producen saltapatrasas o sea changos, simios, monos, micos con cola para que con ella se vuelvan a subir al árbol. Pero no, aquí siguen caminando en sus dos patas por las calles, atestando el centro. Españoles cerriles, indios ladinos, negros agoreros: júntelos en el crisol de la cópula a ver qué explosión no le producen con todo y la bendición del papa. Sale una gentuza tramposa, ventajosa, perezosa, envidiosa, mentirosa, asquerosa, traicionera y ladrona, asesina y pirómana. Ésa es la obra de España la promiscua, eso lo que nos dejó cuando se largó con el oro. Y un alma clerical y tinterilla, oficinesca, fanática del incienso y el papel sellado. Alzados, independizados, traidores al rey, después a todos estos malnacidos les dio por querer ser presidente. Les arde el culo por sentarse en el solio de Bolívar a mandar, a robar. Por eso cuando tumban los sicarios a uno de esos candidatos al susodicho de un avión o una tarima, a mí me tintinea de dicha el corazón.” (VS: 129-130)

Fernando asume sin complejos un discurso sobre “la raza” inaceptable en su formulación y en sus premisas para la moral (letrada) contemporánea. Es un discurso que como hemos visto “cita” de hecho textos “serios” de la época colonial (que forman el magma primigenio del racismo latinoamericano) y convicciones científicas del racismo decimonónico.

También es un discurso cuyas huellas se pueden rastrear en prácticas contemporáneas de exclusión. El narrador no cita textos actuales académicos sino la creencia que aflora indirectamente en la charla de café, la publicidad televisiva que promueve modelos blancos, la palabra “indio” o “negro” pronunciadas como insulto. Es de la vida cotidiana que Fernando recoge o hereda este discurso callejero y lo articula con la naturalidad del que escribe como habla y habla como siente, atravesando las fronteras entre lo que se dice y lo que no se dice o entre lo que se dice y no se debería decir (pero se piensa). En los años 90 del siglo XX resulta una provocación, no en tanto pronunciado sino en tanto escrito.

La incontrolada oralidad de Fernando penetra en el texto de la novela bajo el signo de la permisividad. El narrador dice haber sido educado con los padres salesianos. Frente a este trasfondo de ética religiosa que sugiere contención y recato, Fernando parece desplegar una actitud opuesta de incontinencia verbal, sexual y moral que atraviesa toda la novela: prácticas sexuales que las normas morales de la ciudad católica no permiten pero que se realizan de hecho. Fernando practica su propia sexualidad sin reservas pero su discurso participa también del desprecio a los homosexuales como lo demuestran repetidos sarcasmos contra los “mariquitas” de la iglesia y del Estado.

Esta actitud se refleja también en la permisividad de Fernando respecto a Alexis (como comprarle el arma) o en mencionar nombres que según Fernando no deberían mencionarse: ‘y cuyo nombre debería omitir aquí pero no lo omito por la elemental razón de que no se pueden

contar historias sin nombres.’ (VS: 12). También el omnipresente juicio a la raza corresponde a un “saber” que no debería formularse (“Pero estas cosas no se dicen, se saben. Con perdón.” (VS: 12). Lo que no debería mencionarse a la vez por “sabido” y por “incorrecto” Fernando lo articula sin matices ni remordimientos.

Fernando niega la existencia de Dios pero ruega favores en las iglesias y deplora el uso que los jóvenes sicarios hacen de los templos. Su duplicidad se expresa en las ejecuciones que el narrador y su sicario se permiten y cuya responsabilidad “intelectual” Fernando contradictoria y cínicamente asume y absuelve.

Quizás para explicar este permanente sabotaje a su propio discurso alega tener varias personalidades; “más de mil” (VS: 35). El discurso incesante del narrador participa tanto del precepto moral heredado como de su trasgresión.

Es obvio que no ha inventado este tipo de creencias primarias. Sus interlocutores y sus eventuales lectores las conocen muy bien y quizás muchos en el fondo las comparten aunque no quisieran verlas escritas.

El escándalo no radica en la presentación de un burdo “devocionario nazi” sino en practicar una forma extrema de “oralidad” que no se limita a la oralidad pintoresca de la comuna iletrada. Fernando hace visible otra oralidad más oculta y consecuente: la de las educadas clases medias en el nivel de su propia inconfesada ‘habladuría’.

Los exabruptos racistas de Fernando forman parte de una segunda oralidad que no está signada por la incorrección gramatical sino por la “incorrección política”. Al darle visibilidad y actualidad, la novela enfrenta a la ciudad letrada con su propio pasado y con su propia doblez porque aunque el racismo latinoamericano ha sido expulsado del “orden del discurso” (Foucault, 1971) reina en el mercado informal de la palabra.

Después de la influencia marxista y del indigenismo, después de la experiencia del nazismo, después de la influencia de la teología de la liberación y del “subalternismo”, la provocación de la novela radica en la formulación escrita de esta creencia antigua, persistente e implícita que hace tiempo ha perdido su inocencia, no para desaparecer, sino para convertirse en uno de los tantos cinismos contemporáneos.

5.3. El lenguaje de la información

En un mundo que nadie vacila en llamar “la era de la información”, la noticia constituye la piedra angular sobre la que descansa nuestra representación de la realidad social.

Los contenidos de lo que hemos llamado anteriormente “habladuría”, definida por Heidegger como lo que se supone que uno tiene que “tener sabido”, se transmiten a través de los medios

y estos trazan lazos significativos entre la experiencia individual y local y un discurso general, una “doxa”, que trasciende cada situación particular. Este discurso es el discurso de la información. La información, la noticia, sin embargo, tiene ciertas particularidades retóricas que determinan en gran medida toda una visión de la realidad. Se trata de operaciones básicamente lingüísticas y narrativas y dan forma, o más bien, construyen la realidad social. “Noticia es una representación social de la realidad cotidiana producida institucionalmente que se manifiesta en la construcción de un mundo posible” (Alsina, 1993:18).¹⁴⁹

El mundo “real” es la fuente que produce el acontecimiento, es decir, es el mundo de los acontecimientos, pero este mundo “real” ya es una construcción cultural limitada. Para seleccionar del caos de lo real el acontecimiento es necesario contar con los mundos de referencia a partir de los cuales el acontecimiento puede encuadrarse. A este mundo referencial el periodista remite los hechos y presta “marcas referenciales” que acrecientan la credibilidad de la noticia. Los mundos de referencia son construcciones culturales que dependen de la enciclopedia del periodista y criterios de veracidad que, como se sabe, son esencialmente retóricos. El mundo posible es el que tiene el carácter de

“mundo narrativo, construido por el sujeto enunciator a partir de los otros dos mundos citados. Si en el mundo real se producía la verificación y en el mundo de referencia se determinaba la verosimilitud, en el mundo posible se desarrolla la veridicción. El enunciator debe hacer parecer verdad el mundo posible que construye. Para lo que se vale de marcas de veridicción que permiten crear una ilusión referencial que es condición necesaria para la virtualidad del discurso” (Alsina: 190).

El espacio de la ciudad dejó de ser un lugar de recorridos comunes que creaban una sensación de territorio abarcable definido por marcas históricas, un espacio narrable, limitado por puntos de referencia.

La ciudad megalópolis de fines de los noventa sólo puede abarcarse, apropiarse, a través de los medios de comunicación. Al ser el único espacio público que recoge una cierta representación de lo cotidiano, los medios y el discurso de la información son la fuente privilegiada para hablar de la violencia, precisamente el fenómeno que ha provocado “una crisis de los significados”. (Barbero, 2000: 11). La información de radio y televisión y la de los periódicos sensacionalistas no puede producir una narración significativa.

Jesús Martín Barbero ha señalado que “cada día estamos informados de más cosas pero cada día sabemos menos qué significan” (33). Todavía más importante es la constatación de que la influencia de la televisión por ejemplo no es medible en términos de *ratings* de audiencia sino en términos de interpelación y mediación social.

149 El concepto de mundo posible está tomado de Umberto Eco (1989:169).

“En la realidad de un país con una muy débil sociedad civil, un largo empantanamiento político y una profunda esquizofrenia cultural la que recarga continuamente la capacidad de representación y la desmesurada importancia de los medios. [...] la verdadera influencia de la televisión reside en la formación de imaginarios colectivos, esto es, una mezcla de imágenes y representaciones de lo que vivimos y soñamos, de lo que tenemos derecho a esperar y desear [...]. [E]l peso político y cultural de la televisión, como el de cualquier otro medio, no es medible en términos de contacto directo e inmediato, sólo puede ser revaluado en términos de la mediación social que logran sus imágenes” (Barbero, 2000: 32)

5.4. Fernando y el discurso de la información

Aunque Fernando tiene desconectada la televisión y jamás lo vemos leyendo el periódico ni escuchando la radio más que por accidente, se refiere repetidamente a el periódico *El colombiano*, popular matutino que difunde gráficamente los asesinatos de los sicarios en la ciudad. “(El Colombiano es el periódico de Medellín, el que da los muertos: tantos hoy, ¿mañana cuántos?)” (VS: 44)

Fernando deplora la adicción televisiva de Alexis,

“El vacío de la vida de Alexis, más incolmable que el mío, no lo llena un recolector de basura. Por no dejar y hacer algo, tras la casetera le compré un televisor con antena parabólica que agarra todas las estaciones de esta tierra y las galaxias. Se pasa ahora el día entero mi muchachito ante el televisor cambiando de canal cada minuto.” (VS: 30-31)

“Impulsado por su vacío esencial Alexis agarra en el televisor cualquier cosa: telenovelas, partidos de fútbol, conjuntos de rock, una puta declarando, el presidente.” (VS: 46)

La radio y el televisor son un trasunto de los sonidos de infierno, conforman los ruidos incesantes de la ciudad, el sonido que la envuelve. Las voces de las radios se escuchan en la calle y en los autobuses y las de la televisión en cada una de las viviendas.

“Las comunas son, como he dicho, tremendas. Pero no me crean mucho que sólo las conozco por referencias, por las malas lenguas: casas y casas y casas, feas, feas, feas, encaramadas obscenamente las unas sobre las otras, ensordeciéndose con sus radios, día y noche, noche y día a ver cuál puede más, tronando en cada casa, en cada cuarto, desgañitándose en vallenatos y partidos de fútbol, música salsa y rock, sin parar la carraca. ¿Cómo hacía la humanidad para respirar antes de inventar el radio? Yo no sé, pero el maldito loro convirtió el paraíso terrenal en un infierno: el infierno. No la plancha ardiente, no el caldero hirviendo: el tormento del infierno es el ruido. El ruido es la quemazón de las almas.” (VS: 80)

Los medios son la voz que emite la ciudad, la voz que la dice y la explica. También una especie de respiración. Es la radio y la televisión el discurso interrumpido del que no se puede huir y lo que trasmite son las noticias de los muertos, mezcladas con una serie de frivolidades como el fútbol y casi sin solución de continuidad. Es como si a través de las ondas mediáticas hablara la ciudad como por medio de un ventrílocuo.

“Cuando paró de retransmitirse el pajarraco deslenguado, el radio, reconfortante como un café caliente, oficioso y mañanero, pasó a darnos las noticias de la noche que acababa y las cifras de los muertos. Que anoche no habían sido sino tantos... La vida seguía pues.” (VS: 128)

“El muerto más importante lo borra el siguiente partido de fútbol. Así, de partido en partido se está liquidando la memoria de cierto candidato a la presidencia, liberal, muy importante, que hubo aquí y que tumbaron a bala de una tarima unos sicarios, al anochecer, bajo unas luces dramáticas y ante veinte mil copartidarios suyos en manifestación con banderas rojas. Ese día puso el país el grito en el cielo y se rasgaba las vestiduras. Y al día siguiente ¡goooo! Los goles atruenan el cielo de Medellín y después tiran petardos o "papeletas" y "voladores", y uno no sabe si es de gusto o si son las mismas balas de anoche. (VS: 55-56)

A pesar de que el narrador se pasa toda la novela rehuendo los medios, toda su argumentación viene de ellos. La imagen apocalíptica que va construyendo de la ciudad y del futuro de Colombia no puede prescindir de los periódicos, la radio y la televisión. Es a los medios que se refiere cuando alude a una sabiduría espontánea como la de los teólogos y los pescadores: “¿Qué cómo sé tanto de las comunas sin haber subido? Hombre, muy fácil, como saben los teólogos de Dios sin haberlo visto. Y los pescadores del mar por las marejadas que les manda, enfurecido, hasta la playa.” (VS: 123).

Son los medios los que mantienen a Fernando al tanto de la magnitud de la violencia en su ciudad. Son los medios los que entretejen una especial narración de la ciudad estableciendo sus prioridades y jerarquías específicas. Su “espontáneo” conocimiento de lo que sucede en la ciudad o en las comunas, proviene básicamente de una red mediática con una presencia en el imaginario colectivo comparable a la omnipresencia de Dios. Y no sólo respecto a su presencia literal en forma de receptores sino a la presencia de una mirada, la informativa, que pretende abarcar toda la realidad: “[E]l empirismo ilimitado de los medios imita en cierto grado a la filosofía al apropiarse de la mirada de ésta sobre la totalidad del ser, por supuesto no una totalidad en conceptos sino en episodios.” (Sloterdijk, 2003a: 453-454).

Frente a los medios con su incesante recuento de casos de violencia y de muertos, el espectador o el lector sienten naturalmente una angustia que es la suma entre la desmesura de los acontecimientos, la impotencia que se siente frente a unos hechos a los que uno ha sido ajeno y la frecuente imposibilidad de poder asimilarlos en un marco explicativo tranquilizador.

Las noticias, a diferencia de la narración, se experimentan como una serie de *shocks* dispares y reiterados cuyas secuencias están organizadas por el criterio de la simple sucesión temporal. De esto se deduce que soportar el noticiero exige un serio entrenamiento.¹⁵⁰

Mientras que los amigos sicarios de Fernando viven en el mundo de la información armados de un hábito (un entrenamiento) que los hace invulnerables a la sucesión de imágenes violentas y quizás más importante, habiendo participado de hechos que después se reiteran en la televisión, Fernando acusa la angustia del noticiero, su incapacidad para tolerar o aceptar como natural el mundo posible que se desprende de las noticias y pasa el tiempo rogando a los taxistas que apaguen la radio o huyendo de la televisión de Alexis para refugiarse en la intemporalidad de las iglesias. (“El televisor de Alexis me acabó de echar a la calle.” (VS: 32). Pero Fernando tampoco está a salvo en la calle del incesante trasfondo informativo.

“Yo no resisto una ciudad con treinta y cinco mil taxis con el radio prendido. Aunque vaya a pie y no los tome, sé que ahí van con su carraca, pasando noticias de muertos que no son míos, de partidos de fútbol en los que nada me va, y declaraciones de funcionarios mamones de la teta pública que están saqueándome a mí, Colombia, el país eterno.” (VS: 50)

Una de las consecuencias de estar expuesto a las noticias es la indiferencia, en el doble sentido de abstenerse del compromiso y de asimilación de identidades desiguales.

“Todo se puede convertir en noticia: como primer plano o como fondo, lo que es importante y lo que no lo es; lo que es tendencia y lo que es sólo episodio. Todo se puede ordenar en una línea uniforme en la que la uniformidad produce igualmente indiferencia y equivalencia”. (Sloterdijk, 2003: 460 – 461)

Lo que vincula todas estas unidades desiguales y heterogéneas es la yuxtaposición. La magia de la conjunción copulativa que es capaz de crear una síntesis del caos de la realidad mediante el expediente de la adición.

Esta relación de falsa semejanza conlleva a una desintegración espiritual porque organiza las distintas entidades o hechos o acontecimientos en un sistema de falsas equivalencias que a la larga promueven la pérdida de la capacidad de diferenciar y discriminar. Pensar en pseudo equivalencias es la forma de ser un ciudadano de derecho en una civilización cínica.¹⁵¹

150 “Nuestras cabezas están entrenadas para perspectivar una escala enciclopédicamente amplia de indiferencias, una indiferencia respecto a cada uno de los temas que no surge de sí mismo, sino de su ordenación en el río informativo de los medios. Ninguna conciencia humana sin un entrenamiento de embotamiento y elasticidad de años podrá hacerse con todo aquello que se le exige en el mero hojear una única revista de mayor formato; y sin un ejercicio intenso nadie soportará, a no ser que quiera correr el riesgo de manifestaciones de desintegración espiritual, ese constante vibrar de cosas importantes y de cosas que no son, ese arriba y debajo de noticias que el momento presente nos exigen una considerable atención para, en el momento siguiente, quedar totalmente desactualizadas.” (Sloterdijk, 2003a: 453-454)

151 “El “y” es la moral del periodista. [...] Una cosa es una cosa, y en medio no permite nada más. Establecer contextos entre cosas supondría ideología. Por eso quien establece contextos es despedido.[...] El empirismo de

En el Medellín de Fernando, una muerte es igual a otra muerte, una violencia es igual a otra, todas ellas no son más importantes que un partido de fútbol. En esta yuxtaposición (y añadiríamos, repetición de lo eternamente novedoso, del retorno de lo nuevo que al mismo tiempo es lo mismo, el muerto de hoy igual al muerto de ayer), en los hiatos que se instauran entre tragedia y tragedia, entre catástrofe y catástrofe, se puede destilar, Fernando lo hace, una mentalidad o creencia que se conforma por omisión.

De la misma manera que para analizar una película hay que segmentarla en fotogramas que revelan su sintaxis pero que ocultan su diégesis, una sucesión ininterrumpida de fotos de víctimas iguala los casos de violencia y los asimila a otras novedades en principio más triviales. Fuera quedan los contextos sociales y políticos que están en la base de la violencia colombiana. Fuera quedan las concretas historias personales de las víctimas. Más esencial quizás, es el hecho de que esas muertes, convertidas en noticia, se transmiten en un lenguaje objetivo. La noticia es una forma de apropiación indiferente. La experiencia se transforma en archivo de datos que anulan el acontecimiento en lo que tienen de esencialmente inaprensible, de lejanía. El discurso informativo transmite el acontecimiento como un “paquete muerto” (Collingwood-Selby, 1997: 129) del que está excluido el deseo y la fundamental inaccesibilidad del ser a sí mismo. La noticia pretende comunicar lo incommunicable; sustituye el misterio, la distancia (los ojos abiertos del muerto) por la reproducción y el registro.

El efecto de esta igualación entre el horror y la trivialidad es la indiferencia moral y afectiva. Pero sobre todo, hace que cada muerte al quedarse sin su historia concreta y específica, sin su diégesis, responda a una única gran culpa original, aquella que sólo puede encontrarse en una maldición primigenia, la maldición que pesa sobre toda una “raza” o sobre todo un país, y esto es ya por lo menos una creencia.¹⁵²

los medios sólo tolera informes aislados, y este aislamiento es más efectivo que cualquier censura, ya que a menudo se preocupa de que aquello que está contextualizado no aparezca coherentemente e incluso e encuentre con dificultad en la cabeza de las personas. [...] En esta indiferencia de “y” frente a las cosas que él yuxtapone yace el brote de un proceso cínico. Pues mediante la mera seriación y la relación externa sintagmática entre todos, produce una univocidad que no hace justicia a las cosas seriadas. Por eso “y” no es puro “y” sino que desarrolla la tendencia a un “es igual a”. A partir de este momento se puede ampliar una tendencia cínica, pues [...] entonces todo es semejante a todo De la uniformidad de las series se va introduciendo una equivalencia objetiva y una indiferencia subjetiva.” (Sloterdijk, 2003a: 460 y 461)

152 Entre ideología y creencia hay diferencias importantes. La primera es deliberada y la segunda heredada o relativamente inconsciente. Ortega y Gasset es quien ha establecido esta distinción: “De las ideas-ocurrencias —y conste que incluyo en ellas las verdades más rigurosas de la ciencia— podemos decir que las producimos, las sostenemos, las discutimos, las propagamos, combatimos en su pro y hasta somos capaces de morir por ellas. Lo que no podemos es... vivir de ellas. Son obra nuestra y, por lo mismo, suponen ya nuestra vida, la cuál se asienta en ideas-creencias que no producimos nosotros, que, en general, ni siquiera nos formulamos y que, claro está, no discutimos ni propagamos ni sostenemos. Con las creencias propiamente no hacemos nada, sino que simplemente estamos en ellas. Precisamente lo que no nos pasa jamás —si hablamos cuidadosamente— con nuestras ocurrencias. El lenguaje vulgar ha inventado certeramente la expresión «estar en la creencia». En efecto, en la creencia se está, y la ocurrencia se tiene y se sostiene. Pero la creencia es quien nos

Cuando Fernando empieza a provocar las ejecuciones de sus sicarios, no sólo ha empezado a asumir la “oralidad de las comunas” sino a aplicar en la práctica la ideología que promueve implícitamente el discurso informativo o bien la habladuría mediática. Si los que mueren, mueren diariamente sin motivo aparente y con total impunidad de los asesinos, si la culpa es en el fondo de las víctimas, si “la vida no vale nada” y cada muerte es la misma muerte y todas igualmente absurdas, los motivos que aduce Fernando, “autor intelectual” para justificar los disparos de sus amantes, son cada vez más absurdos y más negligentes.

Fernando aúna su cristianismo invertido y el racismo “instintivo” y secular de las clases medias, con la adopción no sólo de un lenguaje contaminado, sino también de la epistemología del discurso de la información.

Esta es una de las operaciones de inversión que el proyecto literario de Vallejo lleva a cabo: si la síntesis ideológica de una ciudad perfecta, el *Ariel* de Rodó, partió sin nombrarla siquiera, de la “noticia” de la guerra hispano-norteamericana de 1898 y la elevó a una discusión axiológica, la novela de Vallejo está construida como la “caída” y disolución del discurso letrado en la habladuría informativa. Los crímenes de Fernando pueden leerse como la respuesta irónica al dispositivo de la información, la prolongación ad absurdum de una manera de concebir la realidad social de Medellín.

El pesimismo antropológico conservador de Fernando, la ficción social de una naturaleza malvada de la raza o del ser humano en general, encuentra su confirmación empírica en estos contextos referenciales que ofrece el noticiero. Por eso Fernando no se cansa de remedar al heresiarca de Uqbar ¹⁵³ en el sentido de que “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”. La lógica rigurosa del misántropo le permite “justificar” la liquidación a sangre fría de embarazadas y de niños. Tampoco, en esta lógica, resulta sorprendente que recomiende, con un descaro del que no está exento el humor negro del dadaísmo, el exterminio, el fusilamiento masivo, “la fumigación”, como las únicas estrategias posibles para acabar con la violencia en la ciudad.

La novela de Vallejo efectúa una doble “profanación” (Agamben) sobre los discursos letrados. Por un lado hace un uso desviado de la práctica legitimadora del poder que es siempre selectiva y persuasiva. Los pseudo juicios de Fernando no legitiman los crímenes de Alexis; más bien enfatizan la arbitrariedad de toda legitimación ideológica de la violencia. Por otro lado, hace un uso desviado de los dispositivos de la información; Fernando es un hombre

tiene y sostiene a nosotros. [...] Las ideas se tienen; en las creencias se está.” José Ortega y Gasset, “Creer y pensar”, *Ideas y creencias*, [Primer capítulo de 1940] Tomado de: *Venezuela Analítica*. URL: http://www.analitica.com/bitbliblioteca/ortega_y_gasset/ideas_y_creencias.asp
153 Del relato de Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, (1985:109-125).

saturado de noticias cuya desinhibición le lleva a “crearlas” en vez de consumirlas. Fernando transforma la crueldad, inherente a la indiferencia, en actividad del deseo.

6. LAS TAREAS DE FERNANDO

6.1. Fernando como mediador

Carlos A. Jáuregui y Juana Suárez han escrito que Fernando es algo así como un “médium literario de la alteridad pre-letrada, de la voluptuosa oralidad y de la violencia en las comunas” (Jáuregui: 377). De acuerdo con Yolanda Contreras, “[e]sta novela y su versión filmica poseen la importancia de parecer un registro fotográfico de la realidad que se vive en Colombia” (1). Los críticos han subrayado esta cualidad del narrador que además de instigador de la violencia es un viajero que recorre la ciudad y que la registra, y la traduce. Asume el papel de quien explica la caótica existencia urbana a un turista, o en cualquier caso a un extranjero, un receptor invisible que necesita ser instruido y guiado. A veces se trata de alguien que habla otro idioma y en otras oportunidades parece estar hablando con un español porque “traduce” al castellano peninsular. Esta alternancia en la figura del receptor es lo que más sitúa a Fernando en el papel de un guía turístico, o de un informante etnográfico con una clientela variable.

“El tamaño no me lo van a creer, ¡pero qué saben ustedes de globos! ¿Saben qué son? Son rombos o cruces o esferas hechos de papel de china deleznable” (VS: 7)

“Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario.” (VS: 10)

“Gonorrea es el insulto máximo en las barriadas de las comunas, y comunas después explico qué son.” (VS: 16)

“¿Cómo puede matar uno o hacerse matar por unos tenis?, preguntará usted que es extranjero. *Mon Cher ami*, no es por los tenis: es por un principio de justicia en el que todos creemos.” (VS: 83)

El único interlocutor identificable de los muchos a los que se dirige el conocedor, el informante que es Fernando es su propio abuelo:

“Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario. Mi abuelo sí, necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años. Se murió mi pobre abuelo sin conocer el tren elevado de los sicarios, fumando cigarrillos Victoria que usted, apuesto, no ha oído siquiera mencionar. Los Victoria eran el basuco de los viejos, y el basuco es cocaína impura fumada, que hoy fuman los jóvenes para ver más torcida la torcida realidad, ¿o no? Corrijame si yerro. Abuelo, por si acaso me puedes oír del otro lado de la eternidad, te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo. ¿Y los hombres? Los hombres por lo general no, aquí los sicarios son hombres o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años” (VS: 9-10).

Fernando no solo media entre el local y el extranjero sino entre los vivos y los muertos. Más allá de la pretensión testimonial que pueda atribuírsele a esta actividad mediadora que Fernando despliega en sus recorridos por Medellín, resulta interesante el hecho de que asuma ese papel. Una de las actividades más antiguas y regulares de la inteligencia americana, aquella a la que incluso se ha aferrado como forma de legitimar su posición¹⁵⁴, es precisamente la mediación y como caso particular de ésta, la traducción. Desde las traducciones que de los idiomas nativos hacían los primeros misioneros pasando por los glosarios de la literatura regionalista que combinaba el uso de localismos con su traducción al castellano peninsular, pensando en un potencial público europeo, hasta la profusa adjetivación del llamado neobarroco que implica una especial modalidad de traducción y que para Rama “sigue certificando, en pleno siglo XX, la conciencia del letrado de que está desterrado en las fronteras de una civilización cuyo centro animador (cuyo lector también) está en las metrópolis europeas” (Rama: 49-50)

Fernando traduce, nos traduce a los lectores, o traduce a su interlocutor extranjero la jerga de las comunas;

“¿Qué son culebras? Son cuentas pendientes. Como usted comprenderá, en ausencia de la ley que se pasa todo el tiempo renovándose, Colombia es un serpentario” (VS: 49).

Aunque Fernando no cesa de presentarse como un “conocedor”, él mismo relativiza irónicamente ese conocimiento. Fernando representa el papel del traductor y el del etnógrafo pero no pretende que el lector le crea o lo tome en serio: “Yo hablo de las comunas con la propiedad del que las conoce, pero no, *sólo las he visto de lejos*, palpitando sus lucecitas en la montaña y en la trémula noche. (VS: 42) (La cursiva es mía).

Lejos de presentarse como un autorizado informante de cuya objetividad no cabe dudar, la imagen que construye de sí mismo no es ni la del observador distanciado ni la del observador participante sino la de una emanación acústica del espacio en el que se mueve, de un producto genuino de la ciudad y su desorden, una caja de resonancias activada por el deseo:

Las he visto, soñado, meditado desde la terraza de mi apartamento, dejando que su alma asesina y lujuriosa se apodere de mí. Millares de foquitos encendidos, que son casas, que son almas, y yo el eco, el eco entre las sombras. Las comunas a distancia me encienden el corazón como a una choza la chispa de un rayo. (VS: 42)

154 Esta posición del intelectual latinoamericano “entre” una modernidad extranjera y una particularidad local y periférica ha condicionado el discurso y la retórica de la modernidad en América Latina. Es la tesis de Carlos J. Alonso en *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*, (1998).

Fernando es un cronista a la vez cruel y apasionado de su ciudad y como veremos quizás un fotógrafo decadente, erótica y rabiosamente involucrado en el espacio que describe.

6.2. Fernando como corrector y traductor

Fernando se comporta como si compartiese tácitamente un modo de ver las cosas común, “universal” con el extranjero. Este entendimiento, que por otra parte Fernando supone aunque el interlocutor no lo corrobora, trasciende un idioma específico, para situarse en el plano de un sentido común universal. Es este “logos” sobreentendido lo que Fernando no comparte con la población de las comunas. Al mismo tiempo se diferencia de su interlocutor extranjero en su pertenencia a ese mismo mundo “ilógico” que describe.

Esta posición recobra irónicamente una tradición continental en la que el escritor o pensador o educador, se sitúa entre una cultura “escrituraria” que se expresaba en la lengua de la corte, pero que fue también sacerdotal, estatal, pública y burocrática y el habla popular, diversa y proteica, de cuya historia conocemos únicamente los ejemplos que registran precisamente ‘las diatribas de los letrados’. La primera se caracterizó por su rigidez e inmovilismo, la segunda por su regionalismo y su evolución incesante. En la famosa dicotomía de Ángel Rama, el lugar tradicional del intelectual latinoamericano ha estado entre la cultura letrada y la oral y a menudo sus textos deploraron y denunciaron o explicaron el segundo término de esta dicotomía frente un lector “universal”.

La cultura letrada se sintió a menudo amenazada por la lengua popular ¹⁵⁵ aunque también seducida, como se evidencia en el giro hacia lo regional y popular en el siglo XX. Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, José Arguedas construyeron, según Jean Franco, una etnoepéica, “una forma de traducción que negocia el significado de etimologías disparatadas [...] y transforma sus energías en acción política” (171) (la traducción es mía).

La traducción según Paul Ricoeur es la expresión de una curiosidad por lo extranjero o lo ajeno. Su felicidad, "la felicidad de la traducción", consiste en brindar a la lengua del otro una suerte de "hospitalidad lingüística" (2005: 28). Fernando sitúa o más bien supone esa curiosidad en el fantasmal visitante o visitantes a los que interpela y quienes a veces parecen preguntarle por el significado de ciertas palabras. Al traducir, al esclarecer términos del argot de las comunas, Fernando señala su "impropiedad" y hace crítica de las sub-culturas urbanas

155 “No puede comprenderse la fervorosa adhesión letrada a la norma cortesana peninsular y luego a la Real Academia de la Lengua si no se visualiza su situación minoritaria dentro de la sociedad y su actitud defensiva dentro de un medio hostil” (Rama, 1998:45)

como crítica del lenguaje. Al mismo tiempo esa mediación crítica supone un modelo de enfrentamiento con la alteridad. La traducción, como manifestación de esa curiosidad por lo extranjero, "construye lo comparable desde lo incomparable" (Ricoeur, 2005:70-71). Traduciéndolo Fernando "construye" la alteridad del habitante de Medellín para el visitante del exterior.

"A mi regreso a Colombia volví a Sabaneta con Alexis, acompañándolo, en peregrinación. Alexis, aja, así se llama. El nombre es bonito pero no se lo puse yo, se lo puso su mamá. Con eso de que les dio a los pobres por ponerles a los hijos nombres de ricos, extravagantes, extranjeros: Tayson Alexander, por ejemplo, o Fáber o Eder o Wilfer o Rommel o Yeison o qué sé yo. No sé de dónde los sacan o cómo los inventan. Es lo único que les pueden dar para arrancar en esta mísera vida a sus niños, un vano, necio nombre extranjero o inventado, ridículo, de relumbrón. Bueno, ridículos pensaba yo cuando los oí en un comienzo, ya no lo pienso así. Son los nombres de los sicarios manchados de sangre. Más rotundos que un tiro con su carga de odio." (VS: 9-10)

La ridiculez de los nombres propios es una marca o un estigma que ha situado a sus titulares en el margen del discurso cultural dominante. Su significación es doble: son nombres de la televisión, lo que significa que usan la mediación de la habladería globalizada de los medios, no la de la cultura letrada castellana de la élite. En segundo lugar sólo parecen advenir a la conciencia letrada cuando la muerte les presta su inútil prestigio. En ambos casos los nombres portentosos de los chicos de las comunas representan una necesidad de inscribirse en el orden simbólico, una voluntad de existir.

Las explicaciones de Fernando son traducciones pero también son juicios. El gramático Fernando realiza una traducción comentada del habla de la ciudad, al traducir, al explicar, subraya la impertinencia de la lengua oral. Último letrado en la ciudad globalizada, el narrador registra primero el barbarismo o el idiotismo lingüístico y le añade de inmediato una interpretación que la mayoría de las veces es una condena. En su óptica, las malas palabras son el correlato de la mala vida, como el nombre absurdo lo es de una vida absurda. Mediante su crítica lingüística Fernando ataca el abaratamiento de la vida humana en la ciudad de su nacimiento, "El 'muñeco' por si usted no lo sabe, por si no los conoce, es el muerto. El vivo de hace un instante pero que ya no." (VS: 37)

Fernando parece lamentar la desaparición de la dimensión ritual de la ciudad, sus silencios, su antigua seriedad y la ausencia de trascendencia reflejada en las peculiares supersticiones de los sicarios. Estos inventan una relación propia con los símbolos religiosos de la nación. Fernando deplora el incesante bullicio, los "atentados" al orden de la lengua, pero también condena la incapacidad del gobierno, la corrupción de la iglesia, la insolencia de los

transeúntes, y malthusianamente,¹⁵⁶ la “ingenuidad” de las organizaciones humanitarias que alientan la mendicidad y reproducen la pobreza con subsidios caritativos.

También ataca a las mujeres por el papel que tienen en la reproducción del género humano (y en particular de los pobres) y finalmente a toda "la raza" por sus distintas bajezas. En este sentido, cuando generaliza, su conservadurismo se remonta al de las élites coloniales. Casi todas las personas con las que se cruza Fernando son acusadas severamente de algo aunque sólo fuera del hecho de existir. “¿Y esta vez por qué? ¿Por qué razón? Por la simplísima razón de andar existiendo. ¿Les parece poquito?” (VS: 96).

Nombrar para Fernando es sinónimo de acusar. Al construir su monólogo en torno a una lógica de enjuiciamiento Fernando promueve la culpabilidad sistemática y dictamina el mal en el mismo acto de nombrar e informar. El suyo es un discurso productor de culpabilidades y por lo tanto de la necesidad de castigo. Este discurso acusador, casi delirante hacia el final, nunca vacila ni genera réplicas.

Fernando se interna en la ciudad real como un cronista exasperado y se topa con irregularidades humanas que son para él quizás, como las faltas de ortografía de un texto malogrado. Podría decirse que el corrector señala el error y el ángel asistente lo suprime. La tarea del traductor se completa con la tarea del corrector.

A pesar de que la forma de tratar con el lenguaje de los habitantes de las comunas o con el habla común de la ciudad y su gente es extremadamente crítica y condenatoria, la misma hipérbole despreciativa del discurso de Fernando crea un extraño efecto: el mundo que lo rodea aparece de todas maneras en los pliegues de su desdén. Fernando, hablándonos de Medellín y de “Medallo”, va incorporando gradualmente a su propio lenguaje el lenguaje de la calle que es también el de sus amantes y que considera deleznable. Hacia el final de la novela el habla de Fernando se ha transformado. Su despedida final está escrita en un lenguaje rigurosamente local.

“Bueno parcero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted. Muchas gracias por su compañía y tome usted, por su lado, su camino que yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea. Y que te vaya bien, que te pise un carro o que te destripe un tren.” (VS: 174)

Ese gradual mimetismo que se desarrolla paralelo al amor por Alexis y más tarde por Wílmur y que hace que los nombres ridículos se tornen nombres amados, se expresa también en la participación, no argumentada, en los ritos de los sicarios: “Tenía que ir a la iglesia a rogarle a

156 Thomas Robert Malthus -1766- 1834. Economista británico, discípulo de Adam Smith. Expuso sus tesis en la obra *Primer Ensayo sobre la Repoblación* (1798). Con sorprendente coherencia Fernando argumenta contra toda clase de ayuda a los pobres. Aplica la versión vulgar de la economía política de Malthus.

Dios que todo lo sabe, que todo lo entiende, que todo lo puede, que me ayudara a matar a ese hijueputa” (VS: 162).

Paradójicamente el acercamiento condenatorio a la alteridad de las comunas se convierte en una forma de “hospitalidad” aunque forzada y resistida. La traducción es un acercamiento siempre precario a lo distinto, un intento de tratar con la alteridad sin anularla. En la traducción el otro distinto, extranjero, "comparece" o tiene la posibilidad de comparecer.

Pero hay más; según Walter Benjamin, “La misión de traductor es rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio y liberar el lenguaje preso en la obra al nacer la adaptación” (Benjamin, 1967: 86)

Esto no significa que Fernando, al traducimos el lenguaje callejero, esté mostrando su núcleo purificado. El riesgo de la traducción es la anulación de la otredad. Sus explicaciones coloreadas por el desprecio nos muestran sin querer una necesidad de expresión, un deseo de decir. De la misma manera que los nombres de los sicarios atestiguan una insolente afirmación, *un deseo de ser*, la jerga de las comunas se descubre como una lengua que va en busca de su propia plenitud.

Hay, además, otro aspecto que resulta decisivo: cuando Fernando nos habla del lenguaje oral de las comunas no sólo realiza una traducción convencional regida por las equivalencias (es decir A en su lenguaje es B en nuestro lenguaje) sino que realiza una operación de mayor alcance; lucha con la lengua extraña y, cuestionándola, se introduce en su juego y de esta manera, al revelarnos su singularidad, su imperfección, Fernando resulta fiel, no tanto o no sólo al sentido de las palabras, sino a la lengua misma. Su traducción describe la otra lengua en su pasión y su torpeza, juega con ella y hasta la goza entre invectivas. Así la lengua de las comunas se nos revela no como un mero código diferente para comunicar lo mismo, sino como el "lugar de la experiencia" de los sicarios y de los habitantes de "Medallo".

"Ese metalero condenado ya nos dañó la noche", me quejaba. "No es metalero –me explicó Alexis cuando se lo señalé en la calle al otro día -. Es un punkero". "Lo que sea. Yo a este mamarracho lo quisiera matar". "Yo te lo mato –me dijo Alexis con esa complacencia suya atenta siempre a mis más mínimos caprichos-. Déjame que la próxima vez saco el fierro". El fierro es el revólver. Yo al principio creía que era un cuchillo pero no, es un revólver. Ah, y transcribí mal las amadas palabras de mi niño. No dijo "Yo te lo mato", dijo "Yo te lo quiebro". Ellos no conjugan el verbo matar: practican sus sinónimos. La infinidad de sinónimos que tienen para decirlo: más que los árabes para el camello. Pero antes de seguir con lo anunciado y de que mi niño saque el fierro, oigan lo que él me contó y que les quiero contar: que le habían dado un día "una mano de changón" en su barrio. Qué es un changón preguntarán los que no saben como pregunté yo que no sabía. Era una escopeta a la que le recortaban el tubo, me explicó mi niño. "¿Y para qué se lo cortan?" Que para que la lluvia de balines saliera más abierta y le diera al que estuviera cerca. ¿Y los balines qué? ¿Eran como municiones? Sí, sí eran.” (VS: 34-35)

El corrector se revela como traductor. Un traductor enamorado de su objeto. En esta cita se revela la experiencia de una lengua que se abre a la contaminación y donde las palabras, como los cuerpos, son objetos de intercambio, de mezcla y de deseo. Los improperios, las injurias que animan el discurso de Fernando preparan el terreno para la aparición incluso de una ternura que por contraste parece insólita. “Me estoy muriendo con ella” dice sobre la Medellín que lo devora.

6.3. Fernando y la tarea del narrador

La virgen de los sicarios plantea otra dimensión de la mediación traductora: la tarea del narrador, la necesidad y el problema de la narración del espacio para poder convertirlo en experiencia colectiva; el relato como condición para poder morar en un lugar que “no se deja narrar”.

Muchos críticos deslumbrados por la incontenible e incesante filípica de Fernando (y el buen narrador tiene talento hipnótico) olvidan considerar la novela como narración y a Fernando como personaje. En una ciudad donde los medios de comunicación aplican la lógica del espectáculo respecto a la violencia, reproduciendo infinitamente sus imágenes sin ofrecer ningún género de contextualización, transportan el tema de la muerte al área trivial de las novedades donde se excita la morbosa curiosidad del espectador sin arrojar ninguna luz sobre la (i) lógica y motivación de la violencia.

La virgen de los sicarios plantea el problema de contar la violencia o "contar" Medellín de otra manera que no sea mediante la fotografía forense de sus víctimas. Al juicio, al pormenorizado registro de sus muertos, hay que añadir la tarea principal de Fernando, la tarea del narrador. La narración como una organización de la experiencia.

Traducir y narrar confluyen en esta misión de darle nombre a lo que no lo tiene, a lo que aparentemente no es relatable porque no puede abarcarse con los datos que brinda la información. Lo que sostiene a la novela de Vallejo es la voz de Fernando, su oralidad personal, su rumor inconfundible: “Muchachito atolondrado, niño tonto, ¿no ves que ese zángano está más protegido que ni que fuera la reina de las abejas? Déjalo que salga.” (Así Fernando disuade a Wílmur de querer matar al presidente de Colombia). También el rumor de la ciudad y los ruidos que lo trastornan se escuchan, en la huella peculiar que este narrador va dejando en su historia.

Por un lado reproduce una visión intolerante del mundo (una visión delirante a veces), o unas propuestas extremas de ingeniería social basadas en la aniquilación; por otro lado, nos

transmite la experiencia de una impotencia y sobre todo de un afecto que convierte la extrañeza en afinidad y el registro en reconocimiento.

Parte de los materiales de este narrador son sin embargo los que constituyen su opuesto: la noticia, la leyenda urbana, el incesante discurso mediático; la novela evoca dos géneros que a Benjamin le parecieron antagónicos: la narración oral y la novela.

Como personaje, Fernando se comporta frente a sus lectores, convertidos en curiosos extranjeros, como un narrador tradicional según la definición de Walter Benjamin, porque habla exclusivamente de su experiencia y de las experiencias escuchadas de otros. “El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida, la toma a su vez, en experiencias de aquellos que escuchan su historia.” (Benjamin, 1999: 115)

La ciudad existe en su narración y de ella depende que siga existiendo: “Medellín que mientras yo viva no muere, que va fluyendo por esta frase mía” (VS: 58). Pero el texto es novela en tanto carece de cualquier forma de sabiduría: no narra una historia aleccionante sino la experiencia del desconcierto, la experiencia de unos seres “desasistidos de consejo”.¹⁵⁷

La autoconciencia de Fernando como narrador queda de manifiesto al identificarse a sí mismo como la memoria de Colombia: “Señor procurador: Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada” (VS: 29).

El mensaje es doble: por un lado corresponde al letrado la crónica de la nación, lo que también afirma su talante autoritario. Por otro, su narración es la de un letrado que ha perdido su “aureola” en la nueva ciudad globalizada. Fernando y sus compañeros sicarios conjugan dos tipos de excentricidad. Fernando está unido a la ciudad oficial por un discurso que ha quedado inoperante aunque permanece como ruina y Alexis por una economía ilícita que de todas maneras forma parte del sistema. Ambos ofrecen una perspectiva de marginación que trastorna la auto-imagen oficial de la nación.

157 “La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilidad de darlo. Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana. En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esa plenitud la novela informa sobre la profunda carencia de consejo, del desconcierto del hombre viviente. El primer gran libro del género Don Quijote, ya enseña cómo la magnanimidad, la audacia, el altruismo de uno de los más nobles —del propio Don Quijote están completamente desasistidos de consejo y no contienen ni una chispa de sabiduría. Si una y otra vez a lo largo de los siglos se intenta introducir aleccionamientos en la novela, estos intentos acaban siempre produciendo modificaciones de la forma misma de la novela. Contrariamente, la novela educativa no se aparta para nada de la estructura fundamental de la novela. Al integrar el proceso social vital en la formación de una persona, concede a los órdenes por él determinados, la justificación más frágil que pueda pensarse. Su legitimación está torcida respecto de su realidad. En la novela educativa, precisamente lo insuficiente se hace acontecimiento”. Benjamín, “El narrador” (1999c: 115)

6.4. Fernando y la mirada del fotógrafo

Como lugar público, la ciudad es un teatro de acción donde estamos obligados a actuar condicionados por la mirada de los otros. Para narrar la experiencia urbana hubo que cambiar los cánones estéticos porque la vida en las grandes metrópolis inauguró nuevas formas de sensibilidad y percepción. Estar entre la multitud supone someterse a un constante cruce de miradas entre desconocidos. La ciudad es el lugar donde la gente observa y se siente observada, se mira y se acecha.¹⁵⁸

Se trata de un observar en movimiento y de un observar sin intercambio de palabras, de unas miradas casi siempre fugaces que raramente son miradas de frente, o mirada a los ojos del otro. Lo que la mirada de un observador puede captar del ajetreo metropolitano es siempre momentáneo, efímero, transitorio. En esta experiencia de la fugacidad se basó la poética urbana de Baudelaire quien pretendía extraer la belleza inmutable de entre aquello que era irremediabilmente contingente.¹⁵⁹

La ciudad moderna se desarrolló en forma prácticamente paralela al desarrollo de la fotografía. La fotografía –y más tarde el cine y la televisión– condicionaron nuestra percepción de las cosas.¹⁶⁰ La fotografía transmite una experiencia emblemática de la vida urbana: la combinación entre la fugacidad y su infinita reproducción. La fugacidad de los encuentros, de los rostros, con los que diariamente se topa el transeúnte y la posibilidad de que ese momento único e irreplicable se reproduzca infinitamente. En este sentido, la fotografía y el espacio urbano se hacen mutuamente posibles: un espacio reducido como es el de la ciudad, se amplifica o se duplica en una superficie sin espacio pero con tiempo. Podría incluso decirse que la ciudad y la fotografía se rigen por los mismos patrones de funcionamiento: la estandarización y la reproducción. “La textura de la ciudad es cada vez más fotográfica” (Boomkens: 124).

El moderno fotógrafo urbano guarda muchas similitudes con las figuras decimonónicas que Benjamin inventarió y que podríamos llamar “tipos de miradas urbanas”. Los principales observadores de la ciudad moderna del siglo XX fueron los periodistas y los detectives o la policía, que tempranamente se valieron de la cámara fotográfica para registrar las escenas del

158 El sociólogo George Simmel ya había observado que “Las relaciones recíprocas de los hombres en las grandes ciudades.... Se distinguen por el predominio curioso de la actividad de los ojos, sobre la del oído.” Citado por Benjamín (1988: 166).

159 “El modernismo es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable...”. (Baudelaire, 1961)

160 Gracias a la técnica fotográfica el ser humano se familiarizó con movimientos de su cuerpo que antes le eran desconocidos y obtuvo visiones panorámicas de la ciudad desde una perspectiva abarcadora “inhumana”.

crimen e identificar a los transgresores. Es la mirada alerta que recorre la ciudad buscando el detalle revelador o la noticia sensacional.

Todas las miradas fotográficas reproductoras de la muchedumbre contemporánea tengan o no un acento novelesco como las famosas fotos de París de Robert Doisneau o impliquen una mirada decadente sobre la ciudad como las fotos policiales o las del cine negro, se mueven en el mismo territorio de proximidades fugaces, inaprensibles e infinitamente reproducibles.

En el mundo violento de *La Virgen de los sicarios* la fotografía domina en la escena del crimen infinitamente repetida en los periódicos y en la televisión. De acuerdo con Yolanda Contreras, “[e]sta novela y su versión filmica poseen la importancia de parecer un registro fotográfico de la realidad que se vive en Colombia” (1). Las fotos de cadáveres forman parte del morboso *voyeurisme* de la noticia y alimentan un tipo de mirada sobre la ciudad que selecciona sus signos de desintegración y decadencia. Las imágenes de la violencia aparentemente multiplican sus efectos. Primero porque magnifican el acontecimiento y segundo porque al ser información sin contexto y sin explicación contribuyen a difundir una sensación de completa arbitrariedad, una percepción aleatoria de la violencia.

“Pues hasta ahora las imágenes de la ciudad prevalecientes en la televisión son incapaces de ir más allá del sensacionalismo y el morbo de los accidentes y los asesinatos, de los trancones y los atracos, del caos en el que se regodea con frecuencia una cámara incapaz de pasar de la más obvia denuncia al mínimo contexto de las responsabilidades ciudadanas.” (Barbero, en Rotker: 30)

La televisión según Jesús Martín Barbero, sustituye en Colombia a casi la totalidad de los espacios comunicativos naturales de la ciudad (Barbero, en Rotker, 2000: 30) y tiene lógicamente una profunda influencia en el comportamiento y el imaginario de los jóvenes, en especial de los sicarios según Daniel Pecauc: “The symbolism of mass killings owes much to North American and Mexican television series. Indeed, the training of the Sicarios of Medellín involved imitating the actions of protagonist of such television series. (157)

La televisión es la principal ocupación de Alexis cuando no está paseando con Fernando o ejecutando transeúntes. El hábito de la televisión constituye según Fernando la única forma de contención duradera. Para Fernando la televisión es una fuente de disgustos y “la ventana indiscreta” por donde le llegan las miserias del mundo. Su ruptura con el entorno implica entre otras cosas no tener conectado ni el teléfono ni el televisor, ni el radio. En la búsqueda del silencio perfecto, tampoco tiene un aparato de música en su departamento. Son las cosas “elementales” que sus amantes sicarios le reclaman desde el principio.

"¡Cómo! –Exclamó Wilmar al conocer mi apartamento -. ¡Aquí no hay televisión ni un equipo de sonido!"
 ¿Cómo podía vivir yo sin música? Le expliqué que me estaba entrenando para el silencio de la tumba." (VS:
 133-134)

"Pero bueno, entre tanto reloj callado tronaba un televisor furibundo transmitiendo telenovelas, y entre telenovela y telenovela las alharacas noticias: que hoy mataron a fulanito de tal y anoche a tantos y a tantos. Que a fulanito lo mataron dos sicarios. Y los sicarios del apartamento muy serios. ¡Vaya noticia! ¡Cómo andan de desactualizados los noticieros! Y es que una ley del mundo seguirá siendo: la muerte viaja siempre más rápido que la información." (VS: 14)

"Por no dejar y hacer algo, tras la casetera le compré un televisor con antena parabólica que agarra todas las estaciones de esta tierra y las galaxias. Se pasa ahora el día entero mi muchachito ante el televisor cambiando de canal cada minuto. Y girando, girando la antena parabólica al son de su capricho y de la rosa de los vientos a ver qué agarra para dejarlo ir. Sólo se detiene en los dibujos animados ¡Pías! Caía un gato malo sobre el otro y lo aplastaba: lo dejaba como una hojita finita de papel que entra suave por el rodillo de esta máquina. Sin saber ni inglés ni francés ni japonés ni nada sólo comprende el lenguaje universal del golpe. Eso hace parte de su pureza intocada." (VS: 31)

Fernando, como "*flâneur*" de la ciudad de Medellín, mientras vaga por la ciudad buscando iglesias abiertas despliega un tipo de mirada sobre la ciudad que hemos llamado la mirada de la decadencia. Sus comentarios, como leyendas al pie de unas fotos, nos hablan de una ciudad en proceso de descomposición. Registra lo que desprecia y vilipendia, pero también la belleza de los cuerpos que ama y el paisaje enervante de las comunas a lo lejos. Pero más que nada fija su imagen. "¡Cómo no le tomé una foto! Si una imagen vale más que mil palabras" (VS: 36) exclama hablando de Alexis. El narrador articula el material como en secuencias cinematográficas. Dice que sólo cuenta lo que "ve y escucha". "Ecos" e imágenes son los materiales de la narración. La ciudad es un espacio que surge de un cruce de ruidos y miradas.

"Yo hablo de las comunas con la propiedad del que las conoce, pero no, sólo las he visto de lejos, palpitando sus lucecitas en la montaña y en la trémula noche. Las he visto, soñado, meditado desde las terrazas de mi apartamento, dejando que su alma asesina y lujuriosa se apodere de mí. Millares de foquitos encendidos, que son casas, que son almas, y yo el eco, el eco entre las sombras. Las comunas a distancia me encienden el corazón como a una choza la chispa de un rayo". (VS: 42)

Es el cronista sufriente y cómplice de aberraciones, es también una mirada inclemente sobre su gente: emanación de la ciudad y a la vez su juez implacable, Fernando parece una suerte de supremo *flâneur*, de Medellín pero reclama ser su memoria e incluso su conciencia y en calidad de tales pide irónicamente protección constitucional.

"Señor Procurador: Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada. Cuando me muera aquí sí que va a ser el acabo, el descontrol. Señor Fiscal General o Procurador o como se llame, mire que ando en riesgo de muerte por la calle: con las atribuciones que le dio la nueva Constitución protéjame." (VS: 29)

El cronista urbano en la era de la globalización corre peligro de muerte. Fernando recorre la ciudad y registra los lugares del crimen y todos pueden serlo pero esto es precisamente el trasfondo mítico del fotógrafo urbano: su tarea es revelar las culpas y exhibir a los culpables.

161

Fernando, el agorero, tiene una cuarta tarea, la de señalar los lugares de la infamia, revelar una culpa indefinida en el transeúnte desprevenido y fijar sus rostros en una fotografía. Alexis, el discípulo, es una “máquina de matar” y en sus manos siempre tiene el instrumento letal con el que asesina a más de 16 personas en el transcurso del relato (pero Fernando habla de más de cien). Cuando no tiene televisor Alexis combate su aburrimiento cometiendo asesinatos indiscriminados. Son las muertes que realiza en solitario y no se cuentan en el monto mencionado.

“Mayor error no pude cometer con la quiebra de ese televisor. Sin televisor Alexis se quedó más vacío que balón de fútbol sin patas que le den, lleno de aire. Y se dedicó a lo que le dictaba su instinto: a ver los últimos ojos, la última mirada del que ya nunca más.” (VS: 51)

“Los últimos ojos” porque cuando Alexis mata, en una insólita operación de registro, tiene que mirar fijamente a los ojos de su víctima en el momento preciso de la muerte. “¿Por qué no le disparó por detrás? ¿Por no matar a traición? No hombre, por matar viendo los ojos.” (VS: 37)

También Fernando busca algo en los ojos de sus amantes, una singularidad que le atrae vagamente. Fernando busca en los ojos de Alexis el vacío que le atribuye, una ausencia nunca disminuida que es la base de su fascinación. “Lo que sí no puedo olvidar son los ojos, el verde de sus ojos tras el cual trataba de adivinarle el alma.” (VS: 22).

La singular curiosidad por la mirada congelada del muerto la practica Fernando frente el cadáver de Wílmor, donde realiza una especie de *close up* sobre unos ojos abiertos (que ya no pueden mirar). En esa mirada vacía el cristiano “al revés” que es Fernando puede asomarse a un abismo y ver el mal esencial que anima la existencia.

“Ahí estaba él, Wílmor, mi niño, el único. Me acerqué y tenía los ojos abiertos. No se los pude cerrar por más que quise: volvían a abrirse como mirando sin mirar, en la eternidad. Me asomé un instante a esos ojos verdes

161 “But isn’t every square inch of our cities a crime scene? Every passer - by a culprit? Isn’t it the task of the photographer – descendant of the augurs and haruspices – to reveal guilt and to point out the guilty in his pictures? (Benjamin, 1999b: 527)

y vi reflejada en ellos, allá en su fondo vacío, la inmensa, la inconmensurable, la sobrecogedora maldad de Dios.” (VS: 171).

Como si la mirada del vivo ofreciera una resistencia, una impermeabilidad, que el muerto ya no tiene. A Fernando le fascinan las miradas que ya no son capaces de mirar, de devolver la mirada. Es una versión radical de la fascinación de Baudelaire por la mirada moderna urbana, la mirada sin aura.

“Baudelaire describe ojos de los que diríamos que han perdido la facultad de mirar. Pero esta propiedad los dota de un incentivo del que en gran parte, en parte quizás preponderante, se alimenta su economía pulsional. [...] [Baudelaire] sucumbe a ojos sin mirada y se adentra sin ilusiones en su radio de poder.” (Benjamín, 1988: 165-166)

Como si fuera un fotógrafo urbano, Fernando, registra el mal en acción caminando por la ciudad; en sus calles encuentra el crimen y la culpa, o los inventa, y señala espontáneamente a los responsables. Lo que sigue es la pulsión de un disparador y la fijeza de “unos últimos ojos”. Se trata de captar esa mirada que solo refleja, o los ojos sin vida que no pueden devolver otra cosa que una ausencia: “[E]l carretillero miró, y así, al volver la cabeza, le quedó en posición perfecta para Alexis, quien con un tiro en la frente me le remarcó lo dicho y como quien dice *le tomó la foto.*” (VS: 107) (La cursiva es mía)

Esta manera de matar como si se tomara una foto, vincula la mirada, la fotografía y la muerte. En este triángulo habita el mundo mediático del fin de siglo: la prensa, la cultura de la imagen y las políticas de registro: “Al que iban dejando entrar de la calle le mostraban un álbum de fotografías en color acabadas de tomar y revelar de los muertos calentitos: primeros planos, como en Hollywood, close-ups.” (VS: 168)

Esta aniquilación mediante un gesto fotográfico lleva al silencio. La fotografía de la violencia no genera connotaciones, es traumática.¹⁶² Sin embargo estos son los materiales que componen el relato: materiales no narrativos con los que se trasmite no ya una noticia sino una experiencia. Es los ojos de las víctimas, donde se descubre la insuperable lejanía del acontecimiento, la esencial inaccesibilidad del ser. En los “últimos ojos” Fernando parece querer leer el *Eidos* de la ciudad, una cifra del presente.

162 [C]uanto más directo es el trauma, tanto más difícil la connotación; o bien, el efecto de una fotografía es inversamente proporcional a su efecto traumático”. Roland Barthes, “El mensaje fotográfico” en <http://archiginnasio.blogspot.com/search/label/Fotograf%C3%ADa>

Al principio de este apartado he llamado la atención sobre la identidad en materiales y funcionamiento entre la ciudad y la fotografía. He comparado el accionar de esta pareja fatal de armas y letras con un equipo demencial de fotógrafos urbanos que empleando (para usar una vez más los criterios lingüísticos de Benjamin,) la lengua de “la caída”, la lengua del juicio y de la culpa, señalan, crean y ejecutan crímenes. En el apartado sobre las tareas de Fernando señalé la paradoja que anudaba al corrector con el traductor: el uno censurando y el otro brindando una extraña hospitalidad a lo ajeno y despreciable. En aquel apartado insinué que correspondía separar el discurso explícito y las prácticas de Fernando (y sobre todo de Alexis), de la narración misma. Quiero sostener para concluir la posibilidad, de que aún en el momento de la ejecución, la narración se abre a un peculiar rescate de las víctimas. Walter Benjamin escribió que el último momento aurático en la historia de la fotografía fue el de los primeros retratos familiares:

“El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable...” (“La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”: (p. Web)

Creo que en muchos de los rostros petrificados por el disparo de Alexis, es precisamente en esa mirada última que se da la terrible paradoja de un silenciamiento que a la vez constituye un involuntario reconocimiento. Benjamin entendió el aura como una mirada que se devuelve. “Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar” (Benjamin, 1988:163)

Los “ajusticiados” de esta novela son considerados por Fernando masa inerte, muertos vivos que ya han sido condenados alguna vez y por lo tanto son como el “Homo sacer” la figura jurídica latina que describe Giorgio Agamben en el libro homónimo, esto es, personas a las que cualquiera puede matar sin que este acto se considere delito. (1998: 71)

Estos condenados de Medellín hubieran permanecido invisibles y anónimos si el relato nos los hubiese tocado ligeramente con la varilla mágica de la ficción. Miran a los ojos de Alexis (con miedo, con asombro, sin entender) y durante ese mirar postrero, mueren para Fernando, para Alexis y para Medellín, pero empiezan recién a vivir (aunque sea fugazmente) en la conciencia del lector.

Creo que esta diferencia es importante. Comentando el texto de Michel Foucault “La vida de los hombres infames”, Giorgio Agamben señala que las fotos o los textos en los archivos de la justicia que muestran o nombran a los reos encerrados o ajusticiados, y cuya existencia al margen de estas anotaciones o fotografías es perfectamente anónima, hace que estas vidas

perdidas estén de algún modo presentes “en las torvas, estrábicas anotaciones que las han consignado por siempre al archivo impiadoso de la infamia” (Agamben, 2005: 86).

De todas estas personas asesinadas por Alexis no tenemos prácticamente nada más que el gesto insolente o la palabra ofensiva que enojó a Fernando y con frecuencia la imagen de unos ojos abiertos. Pero es en esa “cita” brutal que se dibuja un fugaz advenimiento;

“[L]as vidas infames comparecen solamente en la cita que hace de ellas el discurso del poder, fijándolas por un momento como autoras de actos y discursos criminales; sin embargo, como aquellas fotografías en las cuales nos mira el rostro de una desconocida, algo en aquella infamia exige el propio nombre, testimonia de sí más allá de toda expresión y de toda memoria” (Agamben, 2005: 86)

Los inocentes que ha matado el exterminador Alexis, el “punkero”, las madres, las embarazadas, los niños peleándose en una calle, los soldados, el mimo en el centro de Medellín, el guardián del cementerio, los taxistas, los guardias, los borrachos, el propio Alexis, Wilmar, todos ellos, sumergidos en una vida anodina y cruel justo antes de ser captados en el instante preciso de su aniquilación, representan de alguna manera las víctimas reales de la ciudad. Su advenimiento a estas páginas, su comparecer, fue la tarea paradójica y colérica del narrador asesino. La tarea del fotógrafo.

Cito para finalizar este apartado otro fragmento de Giorgio Agamben precisamente porque vincula la fotografía y el juicio final, el Ángel y el Apocalipsis.

“La fotografía exige que nos acordemos de todo esto; de todos estos nombres perdidos dan testimonio las fotos como el libro de la vida que el nuevo ángel apocalíptico – el ángel de la fotografía – tiene en sus manos el final de los días, es decir, cada día.” (2005: 34)

7. LA VIOLENTA COHERENCIA DEL DESEO

Para Fernando, Dios es un ser infinitamente cruel (“*la sobrecogedora maldad de Dios*” (VS: 171) y el hombre su lúdico instrumento para hacer el mal, su sicario.

“Él con mayúscula, con la mayúscula que se suele usar para el Ser más monstruoso y cobarde, que mata y atropella por mano ajena, por la mano del hombre, su juguete, su sicario.” (VS: 110-111)

“Hace dos mil años que pasó por esta tierra el Anticristo y era él mismo: Dios es el Diablo. Los dos son uno, la propuesta y su antítesis. Claro que Dios existe, por todas partes encuentro signos de su maldad.” (VS: 106)

Si Dios es el cruel y el hombre su sicario, la matanza gratuita e indiscriminada es un acto misericorde porque el oprobio radica en la propia existencia, en el mero existir. La violencia,

como ansia de destrucción, está para Fernando en el hombre mismo, o por lo menos en esta “raza maldita” que habita Medellín. Todo intento de explicar los crímenes por razones sociales o culturales yerra el objetivo. La violencia de Medellín, de Colombia, es ancestral y no se puede erradicar a menos que se suprima al hombre mismo. Hay una erótica obvia y concreta en los crímenes de Fernando y sus amantes. Una erótica del arma como símbolo fálico y de la muerte como descarga sexual. En la lengua de las comunas de quien quiere matar a otro se dice que está “enamorado”. La pornografía que Fernando dice que nos ahorra al saltarse la descripción sexual de lo que ocurre en el cuarto de las mariposas se despliega oblicuamente en la descripción de las ejecuciones: “[...] sacó el Ángel Exterminador su espada de fuego, su "tote", su "fierro", su juguete, y de un relámpago para cada uno en la frente los fulminó.” (VS: 78)

Fernando describe el acto de desenvainar el arma, de sacarla de donde está guardada, como si describiera el desnudamiento de un miembro masculino. Las ejecuciones provocan un deleite erótico que se intensifica proporcionalmente al número de las víctimas. Fernando y Alexis exhiben una suerte de catastrofilla frente a las escenas de destrucción y frente a los cadáveres.

“Con el impulso que llevaba el taxi por la rabia, más el que le añadió el tiro, se siguió hasta ir a dar contra un poste a explotar, mas no sin antes llevarse en su carrera loca hacia el otro toldo a una señora embarazada y con dos niñitos, la cual ya no tuvo más, truncándose así la que prometía ser una larga carrera de maternidad. ¡Qué espléndida explosión! Las llamas abrasaron al vehículo malhechor pero Alexis y yo tuvimos tiempo de acercarnos a ver cómo ardía el muñeco.” (VS: 68)

Fernando sólo concibe el goce en un mundo que la ciudad letrada y católica considera degradado. Es allí donde, en la psicología cristiana del narrador, “el mal” puede desplegar sus alas. Y el mal es divino ya que Dios, según Fernando, es el principal instigador o “autor intelectual” de la crueldad sobre la tierra.

“De las comunas de Medellín la nororiental es la más excitante. No sé por qué, pero se me metió en la cabeza. Tal vez porque de allí, creo yo, son los sicarios más bellos.” (VS: 79)

“¿Se les perdió algo?” Y luego, en voz baja, como rumiando, con uno de esos odios suaveitos que me producen por lo intensos una especie de excitación sexual nerviosa que me recorre el espinazo musitó: ‘Malparidos...’” (VS: 101)

No es difícil percibir en las escenas del crimen qué idea de voluptuosidad insinúa el narrador en los ribetes de su humor negro. Es el erotismo que según Bataille se liga a la religión cristiana, a la idea de la profanación de lo sagrado, a la blasfemia, a la intensa excitación del pecado. Según Bataille, la experiencia ambivalente del erotismo fue condenada por el

cristianismo y quedó recluida en las zonas de miseria social, se degradó socialmente. (Bataille, 1960: 166-167)

Fernando y Alexis celebran su amor en medio de matanzas y crueldades y podrían suscribir las famosas palabras de Baudelaire “La voluptuosidad única y suprema del amor, yace en la certidumbre de hacer el mal”.¹⁶³

Fernando, como Sade, supone en la humanidad y en la naturaleza un impulso irresistible a la destrucción.

A medida que avanza la narración, esta identificación entre destrucción, matanza y goce no hace más que incrementarse. Aunque Fernando no se acepta ni reconoce como un verdugo sadeano sus actos, los actos a los que induce como autor intelectual, son tan chocantes como los de los personajes de Sade.

“¿A los tres? No bobito, a los cuatro. Al gamincito también, claro que sí, por supuesto, no faltaba más hombre. A esta gonorreíta tierna también le puso en el susodicho sitio su cruz de ceniza y lo curó, para siempre, del mal de la existencia que aquí a tantos aqueja.” (VS: 78)

Pero el sadismo de Fernando tiene otro aspecto: el de representar los límites del discurso ilustrado. Si la ciudad letrada fue entre otras cosas un proyecto humanista y si su legitimidad, asentada en la escritura, excluía por definición la violencia como propia de la barbarie, la violencia de esta novela recurre al gesto sadeano de practicar una crueldad ilimitada de manera “razonada”. Porque Fernando no deja de hablar mientras se hace cómplice de una crueldad inconcebible y sus palabras imitan los lugares retóricos de los ideólogos (corrección gramatical, diagnóstico de la situación, “información etnográfica” o “zoológica”, etc.).

Es la narración la que vinculando la belleza de la ciudad en su degradación, el estremecimiento, el humor, el erotismo y el horror como una singular unión de contrarios parece abrir la dimensión de lo sagrado en tanto que exceso radical hacia la muerte. La violencia pura que se ejerce sin motivos crea la ambigüedad radical de la novela que articula denuncia, deseo y destrucción.

“Lo que despierta el sentimiento de lo sagrado es el horror. [...] Lo que más horror nos da es la muerte; y en el sentimiento de lo sagrado, la existencia es vecina de la muerte, como si dentro de un sueño, el contenido de un ataúd nos arrastrara hacia él”. (Bataille, 2002: 84-85)

163 "La volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal: et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté" ("Fusées,") (Baudelaire, 1949 :11)

A pesar de su prédica obsesiva Fernando no parece reclamar una comunidad de creencias. A pesar de sus reiteradas protestas conservadoras sería difícil destilar de su discurso una coherencia programática o la reconstrucción de una axiología. La única coherencia que muestra exorbitante narración de Fernando es la del deseo, la de su persecución obstinada y la de su recuperación narrativa. Un deseo que llevado hasta las últimas consecuencias es siempre crimen. En la novela se consume en el acto de acallar, de silenciar y tiene en la muerte su extrema forma de voluptuosidad. ¿Cómo se armoniza la letanía injuriante de Fernando con su negligencia frente a esta violencia y frente a este goce de matar?

Fernando ha venido describiendo su ciudad como un lugar de desenfreno (robos, venganzas, odios, muertes violentas por motivos ínfimos). La doble actitud de Fernando frente a las comunas y su lenguaje se reitera en la violencia: condena y fascinación. La violencia en la que participa Fernando como instigador y observador libera el segundo término del binomio. Entre las ruinas de las ficciones sociales el letrado tradicional se descubre como cuerpo sensible y deseante. Al apropiarse el derecho a gozar del crimen homicida, de la muerte, Fernando re-sitúa textualmente sus propuestas de orden basadas en la eliminación porque ya no pueden leerse como una exasperada lamentación sino como un violento erotismo liberado. La mayor coherencia de Fernando está en lo único sobre lo que no llega a filosofar: su propia búsqueda persistente, extrema, del goce. Su secreta coherencia no es testimonial sino libertina. Es aquí donde el deseo inconfesable se torna en una política.

En *La Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux*, Sade argumentó que el asesinato tiene que convertirse en un derecho ciudadano, porque la destrucción es consustancial a la naturaleza. (Sade, 1999: 174-175). El orden sádico reposa en el deseo que es naturaleza y no en la ley que es artificio. Según Sade hay que despenalizar el asesinato que es hijo del deseo y prohibir la condena a muerte que se dicta fríamente en base a prescripciones legales. (Sade, 1999: 179). La reducción a la biología que Fernando despliega en sus opiniones sobre la sociedad (la demografía, la pobreza fomentada por la caridad, la natural inclinación al crimen en las comunas, el genocidio como solución) se acomoda perfectamente a las soluciones que Sade propuso en 1795 para la salud republicana de la nación francesa.

El discurso radical que Fernando va entretejiendo no está en desacuerdo con tesis centrales comunes a Hobbes y a Sade. Con el primero Fernando tiene en común el pesimismo antropológico, la descripción de Medellín como un estado de guerra generalizada y el reclamo de un Estado que haga valer su capacidad de violencia represiva. Con el segundo por un lado la incorporación desinhibida del deseo y del goce en la consideración de las cosas humanas,

por el otro, la elaboración textual de una crueldad que golpea al lector y al mismo tiempo lo involucra como Fernando se involucra insensiblemente en la cultura que atribuye a las comunas. La crónica de Fernando no es sólo una autobiografía sentimental sino sobre todo erótica. La violencia que describe y atribuye Fernando a la ciudad es también la exteriorización de un goce propio e íntimo. En *La Virgen de los sicarios* la crueldad es una forma de libertad. La única alianza que sobrevive a las ruinas de la comunidad y sus relatos fundadores es la alianza perversa de crueldad y ternura, el contrato sexual, que une a Fernando con su sicario “incontaminado de palabras”.

8. LA CIUDAD PERFECTA Y LA CIUDAD MALDITA

8.1. La estirpe de los gramáticos

Uno de los tópicos letrados que aparece en la diatriba de Fernando es el de la lengua. Fernando se presenta como un “gramático ilustre”, heredero de una casta famosa de gramáticos colombianos.

“y les da por la corrección del idioma en este que fuera país de gramáticos, siglos ha.” (VS: 27)

“El último gramático de Colombia, que tuvo tantos y tan famosos, no puede andar con menos que con una miniUzi para su protección personal, ¿o no, mi general?” (VS: 70)

“y me diera por pensar en los titulares amarillistas del día de mañana: "Gramático Ilustre Asesinado por su Ángel de la Guarda", en letras rojas enormes, que se salían de la primera plana.” (VS: 135)

Estas citas que vinculan continuamente el estatus de hombre de letras con la violencia son más que bromas chocantes. Remiten a la cínica alianza de los gramáticos y filólogos colombianos con la violencia para relacionarse con un virtual “exterior” de la ciudad caracterizado por la desviación lingüística y la mezcla racial. Fue precisamente en Colombia donde la Ciudad letrada alcanzó su máxima influencia a través de un brillante equipo de lingüistas:

“su aparición fue la respuesta de la ciudad letrada a la subversión que se estaba produciendo en la lengua por la democratización en curso, agravada en ciertos puntos por la emigración extranjera, complicada en todas partes por la avasallante influencia francesa y amenazada por la fragmentación en nacionalidades que en 1899 provocaba la alerta de Rufino José Cuervo; “estamos pues en vísperas de quedar separados, como lo quedaron las hijas del Imperio Romano”. Contra estos peligros la ciudad se institucionalizó.” (Rama: 68)

Uno de los miembros de este equipo de filólogos que se empeñó en la tarea de purificar y proteger la lengua en los países de América, fue Miguel Antonio Caro, presidente de la República y fundador de la Academia de la Lengua en Colombia (y se sabe que su función es “limpiar, fijar y dar esplendor al idioma español”). Fernando ha sido el discípulo de esta casta de intelectuales conservadores y el heredero de esta tradición fiscalizadora y normativa que garantizaba la fijeza de los signos. “Más de cien años hace que mi viejo amigo don Rufino José Cuervo, el gramático, a quien frecuenté en mi juventud, hizo ver que una cosa es "debe" solo y otra "debe de" (VS: 28).

En este sentido, Fernando se presenta como el vástago tardío de la “aristocracia espiritual” que entre el siglo XIX y el XX tuvo acceso más o menos directo al poder político y representó una fase específica en la gestión de la sociedad de masas. En Colombia este grupo dirigente se componía de gramáticos como recuerda Erna von der Walde,

“El gramático remite a la tradición de los letrados en Colombia, conocidos latinistas, filólogos y gramáticos, que a finales del siglo XIX unificaron una nación fragmentada alrededor de una concepción ultramontana católica con base en dos principios fundamentales: la religión y la lengua”. (2001: 36)

El reducido grupo bogotano de gramáticos políticos que “inventaron” una nación establecida sobre la pureza de la fe y la pureza de la lengua y que gobernó el país sin interrupción hasta 1930, no se abstuvo de defender su hegemonía con la violencia, como lo demuestran los asesinatos de sus más conocidos opositores liberales.(Von der Walde Uribe, 1998: s.p.)

A escala continental la matriz epocal de estas generaciones de “maestros” de la regeneración espiritual, que fueron los gramáticos y filólogos conservadores de Colombia, residía en su papel de mentores y educadores de la juventud. Fueron ideólogos de la ciudad letrada y fue en Colombia donde esta casta amurallada, heredera de las ciudadelas coloniales en más de un sentido, alcanzó su mayor perfección.

8.2. La recámara del letrado

El breviario más famoso y sintético de la moral letrada decimonónica fue el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó. El libro describe la aspiración a una ciudad perfecta donde los valores del espíritu estuvieran garantizados y defendidos frente a los avatares de la modernidad y las perniciosas influencias del vulgo y del extranjero. La generación de “los ideólogos de la

ciudad letrada” del 900 adaptó la clásica fórmula de la “ciudad perfecta” como utopía de futuro. Roberto Giusti, dice por ejemplo en su *Siglos, Escuelas, Autores* de 1946

‘Soñábamos un orden mejor, [...] en una sociedad armoniosamente organizada sobre la ley de una más justa distribución de los bienes de la vida [...] Ya veíamos la luminosa ciudad soñada, al extremo de la oscura calle por donde marchaba desde tantos siglos, fatigada y doliente, la humanidad’ (Real de Azúa, 1984: 13).

El personaje de Próspero en *Ariel* se pregunta sobre el modelo de sociedad norteamericano: “¿Es en ella donde hemos de señalar la más aproximada imagen de nuestra «ciudad perfecta»”? (Rodó: 204)

Continúa así una fantasía política persistente en América Latina, la que proyecta “fundaciones” de ciudades sustraídas a la contingencia histórica y que no son el producto de un desarrollo natural sino de la voluntad de una élite esclarecida. Mundos prefabricados que se imponen a la realidad, de la misma manera que la prosa artística es artificio que se opone al lenguaje cotidiano.

Proyectar una sociedad no implica para los ensayistas del arielismo conocer esa realidad social presente sino abolirla y para imponerla, dice el Próspero de *Ariel*, bastaba “que el pensamiento insistiera en ser” (Rodó: 223). En este sentido *Ariel* es el programa de fundación de una ciudad futura.

El rechazo a la concreta y caótica Medellín del presente que Fernando exhibe no puede entenderse a cabalidad si no se toma en cuenta esta herencia utópico-defensiva que caracterizó a la ciudad letrada. Pero volvamos a la escena que marca el inicio de *Ariel*.

“Aquella tarde, el viejo y venerado maestro, a quien solían llamar Próspero, por alusión al sabio mago de *La Tempestad* shakesperiana, se despedía de sus jóvenes discípulos, pasado un año de tareas, congregándolos una vez más a su alrededor.

Ya habían llegado ellos a la amplia sala de estudios, en la que un gusto delicado y severo esmerábase por todas partes en honrar la noble presencia de los libros, fieles compañeros de Próspero. Dominaba en la sala -como numen de su ambiente sereno- un bronce primoroso, que figuraba al ARIEL de *La Tempestad*. [...] Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; [...] rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida.[...] Desplegadas las alas; suelta y flotante la leve vestidura, que la caricia de la luz en el bronce damasquinaba de oro; erguida la amplia frente; entreabiertos los labios por serena sonrisa, todo en la actitud de Ariel acusaba admirablemente el gracioso arranque del vuelo; y con inspiración dichosa, el arte que había dado firmeza escultural a su imagen, había acertado a conservar en ella, al mismo tiempo, la apariencia seráfica y la lealtad ideal. Próspero acarició, meditando, la frente de la estatua; dispuso luego al grupo juvenil en torno suyo;” (Rodó: 139-140)

Un “maestro de la juventud” reúne a sus discípulos en un salón para instruirlos en la vida futura bajo el signo etéreo de un ángel “leal”. Se trata de un salón cerrado al mundo cotidiano de la ciudad y donde un silencio respetuoso hace posible la voz magistral de Próspero. El

grupo forma una alianza aséptica, rigurosamente masculina y excluyente con un sutil y contenido erotismo. La devoción de los discípulos, el decoro, la gravedad de Próspero¹⁶⁴, su palabra señorial, todo contribuye a crear un clima de recogimiento donde el tiempo, los accidentes, la incertidumbre de la cotidianidad, han sido abolidos.

El aspecto defensivo del planteamiento de Rodó puede rastrearse en sus ficciones espaciales y en sus analogías. La ficción de oralidad culta se construye en torno a un aula cerrada, una especie de claustro, en una intimidad entre maestro y discípulos protegida del mundo exterior, un aislamiento solemne que permite hacer surgir una forma de comunicación jerarquizada y una forma de empleo de la palabra distinta y opuesta a la que rige la ciudad real de la época. Muy presumiblemente no hay mujeres en la sala, ni representantes de las etnias americanas, ni niños, ni siquiera llegan los sonidos de la ciudad a través de alguna “ventana indiscreta” (el sonido por ejemplo de la incipiente *mezzomúsica* popular urbana o los estruendos del circo de los Podestá). El recinto es el lugar de lo alto y el exterior el de lo bajo. En el sistema de analogías rodoniano, la sociedad es un cuerpo y su cúpula intelectual, el alma. Pero el alma del individuo debe reservar una

“[...] celda escondida y misteriosa que desconozcan los huéspedes profanos y que a nadie más que a la razón serena pertenezca. Sólo cuando penetréis dentro del inviolable seguro podréis llamaros, en realidad, hombres libres.” (161)

Es la analogía que hace Próspero en la parábola del Rey de Oriente que tiene una recámara íntima e inviolable en la que se aísla del bullicio del mundo

“Pero dentro, muy dentro; aislada del alcázar ruidoso por cubiertos canales; oculta a la mirada vulgar -como la «perdida iglesia» de Uhland en lo esquivo del bosque- al cabo de ignorados senderos, una misteriosa sala se extendía, en la que a nadie era lícito poner la planta, sino al mismo rey, cuya hospitalidad se trocaba en sus umbrales en la apariencia de ascético egoísmo. Espesos muros la rodeaban. Ni un eco del bullicio exterior; ni una nota escapada al concierto de la Naturaleza, ni una palabra desprendida de labios de los hombres, lograban traspasar el espesor de los sillares de pórfido y conmovier una onda del aire en la prohibida estancia. Religioso silencio velaba en ella la castidad del aire dormido.” (159-160).

Es un mundo de retiro, de silencio y de intimidad. Así debe guardarse según Próspero la libertad interior, pero una libertad que es libertad respecto al mundo, a la realidad. “En él soñaba, en él se libertaba de la realidad, el rey legendario; en él sus miradas se volvían a lo interior y se bruñían en la meditación sus pensamientos” (160).

164 El maestro Próspero no se parecía mucho a su creador si nos atenemos a una serie de “paratextos” como la correspondencia personal de Rodó y los recuerdos de quienes le conocieron. La prosperidad de Rodó estaba ensombrecida por acuciantes deudas, la visión de salud y fe que predica no armoniza con el profundo pesimismo que Rodó despliega en sus cartas ni con su dipsomanía.

Este rey, patriarca hospitalario “abierto a todas las corrientes del mundo”, afable y tolerante con el pueblo y los niños, sólo se torna violento ante el umbral de su misteriosa sala donde “su hospitalidad se trocaba en ascético egoísmo” (159).

El espacio ficcional que se muestra en *Ariel* está construido *contra* la ciudad real y su vida cotidiana. El modelo de organización para el combate intelectual y la prédica del ideal, que ofrece Próspero a sus discípulos, es una estructura militar, sectaria, uniforme, blindada. Su eficacia depende precisamente de su cohesión. La continuidad de la ciudad letrada depende de este aislamiento y de este énfasis en la forma cerrada y fija cuyo origen se remonta a la fundación misma de la ciudad (colonial) y su constitución como enclave amurallado y defensivo en un terreno hostil.

Es este amplio salón aislado, un lugar excepcional, un templo, donde Próspero sella su alianza con la juventud sobre la base de un conjunto de valores inmutables. Cada uno de esos chicos tiene que aspirar a ser un Ariel, grácil, seráfico y un combatiente leal. “Os hablo ahora figurándome que sois los destinados a guiar a los demás en los combates por la causa del espíritu.” (222)

La gesta de la personalidad, la “gesta de la forma”, la democracia entendida como “selección y formación”, que filtra al futuro ciudadano; todas las analogías de Rodó evocan un esquema platónico donde el alma se cultiva contra el cuerpo de la misma manera que dentro de la ciudad real se instala y se defiende del mundo una ciudadela de intelectuales. Entre ambos espacios es preciso instalar mecanismos defensivos. Uno de ellos es la educación popular.

Hacia el final de *Ariel*, los discípulos todavía impresionados por el sermón laico de Próspero salen a la calle. Era una noche cálida y serena pero el “rebaño humano” de la ciudad les recuerda las asperezas del mundo.

“Cuando el áspero contacto de la muchedumbre les devolvió a la realidad que les rodeaba, era la noche ya. Una cálida y serena noche de estío. La gracia y la quietud que ella derramaba de su urna de ébano sobre la tierra triunfaban de la prosa flotante sobre las cosas dispuestas por manos de los hombres. *Sólo estorbaba para el éxtasis la presencia de la multitud.*” (230) (Las cursivas son mías)

“Y fue entonces, tras el prolongado silencio, cuando el más joven del grupo, a quien llamaban Enjolrás¹⁶⁵ por su ensimismamiento reflexivo, dijo, señalando sucesivamente la perezosa ondulación del rebaño humano y la radiante hermosura de la noche:

165 Hugo Achugar, en “¿Quién es Enjolrás? Ariel atrapado entre Víctor Hugo y Star Trek (2004:81) ve en la mención de este nombre, un personaje de *Los miserables* de Víctor Hugo, que encarna al revolucionario de las barricadas de París, la intención emancipatoria de Rodó. Esto no significa sin embargo que esta forma de emancipación revolucionaria no participe de un evidente “desprecio de la multitud”.

-Mientras la muchedumbre pasa, yo observo que, aunque ella no mira al cielo, el cielo la mira. *Sobre su masa indiferente y oscura, como tierra del surco*, algo desciende de lo alto. La vibración de las estrellas se parece al movimiento de unas manos de sembrador.” (231) (La cursiva es mía)

La muchedumbre es el obstáculo, la materia, el rebaño. También surco donde ha de sembrarse la semilla del ideal.

8.3. El amo y el ángel

Conviene examinar más de cerca la relación entre Próspero y Ariel. En el libro de Rodó esta figura no está extraída directamente de la historia de Shakespeare. Está mediatizada por obras anteriores que han usado a Ariel y a Calibán como símbolos culturales.¹⁶⁶

En la historia original, la de Shakespeare, Ariel es uno de los espíritus de la Isla en la que está desterrado el duque Próspero. Próspero lo domina y le promete la libertad a cambio de su ayuda. Es con ayuda de Ariel que Próspero vence a sus enemigos: Calibán y sus aliados napolitanos.

En el ensayo de Rodó, Ariel es una estatuilla que simboliza el ideal y que Próspero convoca como el numen de su discurso. Es un ideal de belleza y tiene un poder mágico sugestivo que resulta decisivo para la victoria. Es un ángel que alienta a “los que luchan”.

Los jóvenes que Próspero influye y forma y a los que encomienda la misión de forjar la civilización latinoamericana, ocupan, en el plano de la realidad pactada en el texto, el lugar de Ariel. Son ellos los que ejecutarán las acciones que Próspero considera necesarias para la conquista de un ideal futuro.

“Su fuerza incontestable tiene por impulso todo el movimiento ascendente de la vida. Vencido una y mil veces por la indomable rebelión de Calibán, proscrito por la barbarie vencedora, asfixiado en el humo de las batallas, manchadas las alas transparentes al rozar el «eterno estercolero de Job», Ariel resurge inmortalmente, Ariel recobra su juventud y su hermosura, y acude ágil, como al mandato de Próspero, al llamado de cuantos le aman e invocan en la realidad. Su benéfico imperio alcanza, a veces, aun a los que le niegan y le desconocen. Él dirige a menudo las fuerzas ciegas del mal y la barbarie para que concurren, como las otras, a la obra del bien. Él cruzará la historia humana, entonando como en el drama de Shakespeare, su canción melodiosa, para animar a los que trabajan y a los que luchan, hasta que el cumplimiento del plan ignorado a que obedece le permita -cual se liberta, en el drama, del servicio de Próspero- romper sus lazos materiales y volver para siempre al centro de su lumbrera divina.” (Rodó: 228- 229.)

Ariel es el bello ángel que acude presuroso al llamado de Próspero y de cuantos “le aman”. Próspero puede emanciparlo de sus “lazos materiales” si Ariel, al servicio de Próspero, ejecuta obediente y lealmente un plan *ignorado por él mismo*.

166 En el famoso ensayo *Calibán* de Fernández Retamar (1973) se hace todo el recorrido que va desde Shakespeare hasta Rodó, pasando por Renan.

8.4. Próspero perdido en el eterno estercolero de Job

El salón de estudios donde Próspero “acaricia la frente de Ariel”, tiene un reflejo insospechado y profundamente irónico en el excepcional y aislado “cuarto de las mariposas” donde los relojes están detenidos y el maestro gramático Fernando acaricia por primera vez a Alexis y descubre sus cualidades seráficas.

“Alexis empezó a desvestirme y yo a él; él con una espontaneidad candorosa, como si me conociera desde siempre, como si fuera mi ángel de la guarda.” (VS: 15)

“Sin alias, sin apellido, con su solo nombre, Alexis era el Ángel Exterminador que había descendido sobre Medellín a acabar con su raza perversa.” (VS: 78)

Resulta curioso pero significativo que Fernando y Alexis reiteren con tanta exactitud la configuración rodoniana. Están ambigüamente unidos por el dinero (que permitirá a Alexis emanciparse de las necesidades materiales) y por el amor. Alexis está al servicio de Fernando. Alexis transforma en actos la prédica de Fernando donde el estorbo, el enemigo, es la multitud en toda su diversidad.

Los textos de Rodó y Vallejo, acercados en esta accidental constelación se transforman mutuamente. El texto de Vallejo nos aproxima al de Rodó como quien se aproxima a un cuadro que de lejos exhibe figuras nítidas y eternas. Al aproximarnos descubrimos sus irregularidades y sus fisuras ocultas.

Fernando y Alexis mantienen una relación pedagógica en el sentido más clásico. El maestro maduro que cierra un contrato a la vez sexual y educativo con un adolescente tiene un antiguo linaje que se remonta a la polis griega (el lugar que Próspero describe, hablando de jóvenes griegos entregados al juego en las playas del mar Egeo). Muchas de las diatribas de Fernando están formuladas como una parodia pedagógica en las que Alexis (y Wilmar) funcionan como ángeles, amantes, y discípulos díscolos. Por un lado Alexis, el ángel, “no respondía a las leyes de este mundo” (VS: 22). Por otro, Alexis parece un Ariel degradado por la miseria cultural metropolitana. Siguiendo débilmente sus reflejos letrados Fernando pretende que Alexis no se abandone al televisor, que se abstenga de escuchar la música popular globalizada, que lea y que aprenda a valorar el silencio. Sus diatribas contra los políticos y los nuncios de la iglesia, las mujeres, los pobres, los niños, la cópula y los colombianos en general, son también una forma de instrucción ideológica.

También Próspero como emblema de autoridad intelectual de la ciudad letrada tiene su doble espermático y licencioso en el personaje de Fernando. Si Próspero recomienda la fe, el optimismo y la esperanza, Fernando instruye a sus amantes en el odio al presente y la

desesperanza del porvenir. Si Próspero recomienda insistir en la prédica de un ideal de progreso espiritual, de vitalidad y salud, Fernando predica una vida para la muerte y la premonición del Apocalipsis. Próspero es el personaje que encarna una ficción de oralidad resuelta en lección magistral en el espacio “estuche”, protegido y aséptico del aula. Allí las palabras son extraídas de su caótica circulación y redimidas de su vulgaridad para transmitir un ideal estético de belleza y mesura.¹⁶⁷ Fernando incorpora y goza las palabras monstruosas que le impone el amor de Alexis. Juntos recorren la ciudad caótica, lo que Próspero considera “el eterno estercolero de Job”, donde no es posible sustraerse al bárbaro sonido de los vallenatos, los noticieros y las transmisiones deportivas que se cuelan a través de radios y televisores. Es la ciudad real donde una raza irreductible se interpone en su camino. Fernando es un Próspero extraviado en la ciudad globalizada del siglo XXI donde tiene que refugiarse en las iglesias y los cementerios para encontrar su anhelado silencio y donde tiene que soportar los “atentados al idioma” y la profanación de los templos mientras la ciudad lo va rodeando en abrazo de lujuria y violencia hasta engullirlo. Fernando es un Próspero abandonado a su cuerpo y caído y entregado al “mal”. Alexis es su arma formidable, un ángel ágrafo, encarnación letal de la pureza que “acude presuroso a su llamada”.

La antigua imagen decimonónica de la ciudad como territorio del crimen se radicaliza en *La virgen de los sicarios* donde la mayoría de los habitantes de la ciudad, resulta literal y esencialmente “bestial”. En el libro de Rodó, Próspero condensa lo que amenaza a la ciudad ideal con una alusión de carácter ontológico.

“Su fórmula social será una democracia que conduzca a la consagración del pontífice «Cualquiera», a la coronación del monarca «Uno de tantos» [...] Con ellos se estará en las fronteras de la *zoocracia* de que habló una vez Baudelaire”. (Rodó: 182-183) (El subrayado es mío)

Sobre la forma en que vivía Baudelaire la modernidad urbana de su tiempo, Walter Benjamin ha escrito:

“Haber sido empujado por la multitud es la experiencia que Baudelaire destaca como decisiva e inconfundible entre las que hicieron de su vida lo que llegó a ser. Ha perdido la aureola en una multitud movediza, animada, de la que estaba prendada el “*flâneur*”. (Benjamin, 1988: 169)

En vano se buscaría una descripción de barrios o zonas de la ciudad en Baudelaire (como la encontramos en Vallejo). El poeta francés vive la multitud como algo intrínseco, no se ubica en frente sino en medio de ella. “[L]a aspiración más íntima del *flâneur* es prestarle un alma a

167 “Escribir para Rodó, también es pelear con palabras salvajes, indómitas, ‘pequeños monstruos’, que el escritor somete al orden del discurso tras una flaubertiana “lucha por el estilo”. Esta lucha por dominar y ordenar el rebaño inerte o indómito, ¿no es la misma lucha que el dirigente intelectual debe desempeñar en su sociedad, tal como se lee en Ariel?” (Castro, 2000: 64)

esa multitud, los encuentros con ella son la vivencia a la que incansablemente se entrega" (Benjamin, 1988: 135). El paseante indolente y ocioso se deja llevar por la masa urbana persiguiendo una forma de anonimato que le permita ser sorprendido por "el instante innecesario, fugitivo, en el que aparecerá una de las formas posibles del vacío" (De Azúa: 23)

La experiencia de Fernando con la multitud es rigurosamente similar salvo por el hecho de que el "flâneur" decimonónico, en la versión de Baudelaire, es un vagabundo enamorado de la multitud.¹⁶⁸ Este cronista y gramático de fines del siglo XX, también "ha perdido entre la muchedumbre su aureola" (de poeta, de letrado, de líder espiritual de la comunidad) y comparte con el poeta francés una similar desilusión; pero su relación de atracción y repulsión con la multitud es más extrema: los encuentros de Fernando con la multitud son encuentros con la muerte. Fernando busca "el alma" o "la maldad de Dios" en los ojos de los muertos. En Fernando la transfiguración estética de la vida metropolitana desemboca en una mirada *biológica* sobre la muchedumbre:

"Era la turbamulta invadiéndolo todo, destruyéndolo todo, empuercándolo todo con su miseria crapulosa. [...] Íbamos mi niño y yo abriéndonos paso a empujones por entre esa gentuza agresiva, fea, abyecta, esa raza depravada y subhumana, la monstruoteca." (VS: 92).¹⁶⁹

A diferencia de Próspero, Fernando no considera a la muchedumbre redimible a través de la educación y a diferencia de Baudelaire no puede tampoco redimirla estéticamente. En *La virgen de los sicarios* las dos actitudes que generó la ciudad moderna encuentran un desenlace radical. Abandonarse a la ciudad como hacía concientemente el flâneur, en el texto de Vallejo es sumergirse en la violencia. En Baudelaire la figura del dandismo representa la gratuidad, la inutilidad enfrentada al utilitarismo burgués, el que asume "conscientemente el nihilismo y lo devuelve a la masa nihilista inconsciente, sin necesidad de que el proceso tenga su causa metafísica en el mercado". (De Azúa: 94) En la novela de Vallejo los asesinatos que Fernando promueve en tanto inútiles, gratuitos, *estéticos*, son como la versión actualizada de la violencia estética del dandy.

La novedad rápidamente olvidada era el signo de lo moderno para Baudelaire. En VS la violencia y la muerte violenta son una novedad cotidiana que se olvida el día después. Cada

168 "[S]u pasión y su profesión es el desposarse con las turbas", "inmenso goce que consiste en elegir domicilio en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito" (Baudelaire, 1963: 675-676)

169 Vale la pena comparar este fragmento con el que cita Benjamin de Baudelaire: "Perdido en este pícaro mundo, a codazos con las multitudes, soy como un hombre fatigado cuyos ojos no ven más hacia atrás, en la profundidad de los años que desengaño y amargura, y hacia delante no más tampoco que una tormenta que no contiene nada nuevo, ni dolor ni enseñanzas." Citado por Benjamín (1988: 169)

muerte lleva en sí su potencial de olvido. Hay una extraña correlación entre el dandy y el sicario: si el dandy llevaba impresos en su propio cuerpo (como exacerbación de la moda) los signos del presente, el sicario (cubierto él mismo de amuletos) los incrusta en el cuerpo de sus víctimas.

Según el Próspero de *Ariel* si la masa conseguía imponer su tiranía de número, la democracia degeneraría en “zoocracia”. Fernando se considera en medio de una ciudad habitada por distintas variedades locales de primates:

“[...] no hay mezcla más mala que la del español con el indio y el negro: producen saltapatrasas o sea changos, simios, monos, micos con cola para que con ella se vuelvan a subir al árbol.” (VS: 129)

“Yendo por la carrera Palacé entre los saltapatrasas, los simios bípedos,” (VS: 130)

Si el ser humano es un animal que ha entrado en la historia, el ser humano sin historia, sin una tarea que le esté destinada como especie, retornaría a la condición de animalidad. La ciudad letrada fue, entre otras cosas, una “máquina antropológica” (Agamben, 2004: 79), es decir, una instancia de decisión entre lo bestial y lo humano, una máquina de generar “humanidad” e historia que ya no funciona.

“If the anthropological machine was the motor for man’s becoming historical, then the end of philosophy and the completion of the epochal destination of being mean that today the machine is idling.” (Agamben, 2004: 80).

El ideal de *Ariel* se revela como la estructura profunda del discurso de Fernando, como su imagen primigenia, y se revela como ideal higiénico.

Fernando es un Próspero que ha dejado de entender y que ya no puede aleccionarnos. El relato de educación que también es la *Virgen de los sicarios*, es el relato de la imposibilidad de enseñar, correlativa a una imposibilidad de narrar la historia de la ciudad. Fernando es un Próspero que ha perdido su magia, su saber formativo, y que ha perdido las riendas de Ariel. La muchedumbre ha dejado de ser un surco para convertirse en un agujero negro.

En la novela de Vallejo se relee la educación humanista, no como un optimismo antropológico, sino como una modalidad del miedo a las masas. El ciclo que va del arielismo al nihilismo, del serenísimo maestro Próspero al “Próspero desencadenado” que representa Fernando, y del espíritu alado de Ariel al ángel vengador de Alexis, es el ciclo que recorre el optimismo humanista y su ocaso.

En Fernando, Próspero, director espiritual de la ciudad perfecta, se descubre como “emanación” de la ciudad maldita. Entre una y otra ciudad se perdió no sólo el sueño de un

orden social sino también la autonomía de un sujeto. Aunque los dos maestros están unidos por su pasión “monologante”, por su deseo de decir, el Próspero reencarnado en Fernando redescubre su impotencia congénita y busca en la muerte el único silencio y la única pureza posibles.

Leído desde el negro frenesí del discurso de Fernando, el texto de Rodó se resquebraja desde adentro. Próspero nos entrega una serie de lecturas sistematizadas en citas y escritas en una gramática congelada tan perfecta y cerrada como el salón donde imparte su enseñanza. Las analogías conventuales de Rodó se repiten en su estilo. Así como Próspero y sus discípulos se aíslan de la ciudad real, también la misma prosa de *Ariel* se construyó como una ciudadela defensiva. La ficción que lo enmarca habla de gruesos muros que son vallas contra la experiencia. Si la lengua es el lugar de la experiencia y si ésta puede definirse como la “interrupción de nuestra propia voz y la manifestación en ella de otra voz” (Collingwood-Selby: 130) que no es la nuestra, *Ariel* es un texto cerrado sobre sí mismo, un texto construido para no escuchar la voz del otro.

La virgen de los sicarios cita (deliberadamente o no) el texto de Rodó. Al citarlo lo descontextualiza, lo desvirtúa, lo abre. La desconcertante novela de Vallejo arroja retrospectivamente sobre el texto cerrado de Rodó una carga inflamable de ambigüedad aunque sólo sea porque el de Fernando es un discurso involuntariamente corrompido por la voz de otros. Las profundas fisuras del discurso de Fernando abren heridas incurables en el de Próspero. En términos de Walter Benjamin podríamos decir que lo abre a sus ocultas posibilidades como ruina porque *Ariel* es un texto tan conocido como periclitado. La novela de Vallejo saca a Próspero (literalmente) a la calle y al contacto con el aire el texto de Rodó entra en combustión, aparecen las figuras del deseo y de la crueldad cuya contención lo cerraban. Al rescatarlo secretamente la novela de Vallejo lo reconoce en su carencia de plenitud, como texto aún no consumado. Al citarlo los descubre como el pasado en el corazón de presente (y como uno de los textos que ha hecho posible el presente).

Entre la “ciudad perfecta” y la “ciudad maldita” han transcurrido cien años. En el vértigo de una (a veces catastrófica) globalización latinoamericana, la novela de Fernando Vallejo nos permite leer retrospectivamente la historia de la ciudad letrada como la historia de una pureza imposible. Una pureza atravesada de misoginia y misantropía que rehuyó tanto el cuerpo como la multitud para erigir su santuario.

9. RESUMEN Y CONCLUSIONES

La virgen de los sicarios plantea un conocimiento del presente como degradación. La narración de Fernando es un cruce entre memoria y espacios urbanos: la historia de un imposible regreso. Fernando actúa como un narrador en busca de la ciudad perdida. Boris Muñoz refiriéndose a la crónica urbana de México, habla de “la ciudad como espacio escatológico”, en el doble sentido de excremental y milenarista. Una ciudad de “los últimos días” que repugna y fascina. En este sentido, la novela de Vallejo se inscribe en parte en el género de las crónicas urbanas ficcionalizadas que al acercarse el milenio lanzan una mirada retrospectiva sobre lo que Rodó llamó “el estercolero de Job”.

El narrador de esta novela concentra en sí mismo posiciones antagónicas. Es un intelectual, un heredero de la casta de letrados que dio forma al imaginario de la ciudad y de la nación. Al mismo tiempo es un renegado de la letra. Ama la pureza ágrafa de Alexis, la pureza vacía de su violencia. Fernando predica el silencio, la inmovilidad, el tiempo detenido pero es un cronista del bullicio y un mago de la palabra incesante. El eje de su discurso es una crítica inapelable de la barbarie de su prójimo pero el heredero de la civilización se vuelve asesino. Para Fernando la Medellín del presente es un infierno pero es en ese infierno donde obstinadamente persigue su deseo. El gramático que vela por la pureza de la lengua deja que su habla se contamine de la jerga de las comunas.

Hay en este narrador un doblez que lo hace inalcanzable. Si la ciudad es un texto, Fernando es un letrado que la relee con disgusto. Su discurso explícito es de una nostalgia nihilista que condena a muerte al presente. El lugar textual de esta actitud es la corrección. Fernando registra y condena el lenguaje desquiciado y manda ejecutar al individuo para él execrable como si borrara una falta de ortografía. Hasta aquí la soledad y la marginación de Fernando que es marginación de la letra y discontinuidad temporal, se revela como arbitrariedad e impunidad. Por otra parte, la ciudad del presente es la sustancia de su narración y el objeto de su mirada y de su escucha. Las palabras de los sicarios son también “amadas palabras” cuya lengua Fernando registra, traduce, explica y parcialmente adopta.

Este segundo pliegue textual es el de la traducción. La traducción es una renuncia y una traición al original, pero también una forma de hospitalidad que permite hacer comparecer la lengua del otro como lugar de su experiencia. Por último, el corrector y traductor también es un narrador. En su relato exasperado y contradictorio comparece una ciudad, su bullicio, sus murmullos, sus violencias y su desconcierto. Su monólogo autoritario se desnuda a sí mismo

como habladería urbana y se vuelve eco, caja de resonancias donde se escuchan la insistente y repetitiva cháchara de los medios, la eterna y clandestina habladería racista, las palabras rápidas y cortantes de los sicarios y las violentas del odio y el deseo. El paradójico rescate que practica el narrador radica en una ambigüedad discursiva que añorando la pureza se contamina, al condenar registra y al relatar el crimen conserva la imagen de unos ojos abiertos.

Fernando es también a mi modo de ver una reencarnación literaria del maestro Próspero del *Ariel* de José Enrique Rodó. En VS Próspero parece haber retornado después de cien años de pugnas entre la “ciudad letrada” y la “ciudad sumergida” para extraviarse al fin en la miseria metropolitana. Ariel, su “ángel de la esperanza” es aquí y ahora Alexis, el “ángel exterminador”. Reencarnado en Fernando el “maestro de juventudes” abandona sus santuarios, sale a la calle, se enamora, goza, mata o hace matar y desaparece en la multitud. Leídos a contraluz los textos del colombiano y del uruguayo entran en combustión: la constelación arielista se revela como la imagen primigenia o historia primitiva de *La virgen de los sicarios*. La novela de Vallejo es la consumación finisecular de *Ariel* y también su epitafio.

El monólogo misántropo y apasionado de Fernando no busca prosélitos. Se limita a sostener lo que la ciudad parece sostener a través de sus propios medios de comunicación, su herencia letrada y sus vallenatos: que se vive en mundo ininteligible, brutal y sin escrúpulos. La novela de Vallejo parece decir que no se puede estar “seriamente” en contra del horror cotidiano porque en una realidad ininteligible *estar en contra es tan absurdo como estar a favor*. Entonces Fernando libera su deseo, se pliega maliciosamente a la violencia y en esa libertad del decir ofrece una inesperada forma de conocimiento.

PARTE VII

Lectura horizontal de las tres novelas

1. INTRODUCCIÓN

Si Ángel Rama habló de la posibilidad de leer la ciudad como un texto, quizás no sea excesivo invertir la metáfora y proponer la lectura de estas novelas como el recorrido por una ciudad o ciudades misteriosamente comunicadas. El seguimiento de ciertas avenidas nos lleva a sus puntos de intersección, sus cruces y desvíos, sus rodeos y a seguir a veces rutas insospechadas.

Intento aquí una lectura cruzada entre las tres obras de este corpus a partir de sus elementos comunes. Una lectura transversal revela múltiples formas de continuidad y contigüidad. Se trata de una lectura que no se restringe a los confines de la obra: los desborda atravesando su “pasajes” (como el pasaje Güemes permite pasar de Buenos Aires a París en el relato “El otro cielo”). Las tramas de las tres novelas se desarrollan en las calles, sus protagonistas llevan una vida nómada, sus alojamientos son siempre provisorios y lo que buscan, el dinero, el enemigo, el culpable, la noticia o la respuesta al enigma, los espera en alguna parte de la ciudad. Cabe postular que estas ciudades se sueñan una a la otra en las pesadillas de sus habitantes, que son como dobles las unas de las otras y que esconden en su pasado un mismo incómodo secreto. Las tres son ciudades que se duplican: París diurno y París crepuscular, el Buenos Aires legal y el ilegal, Medellín eterna y Medallo violenta. Son ciudades con dos caras de las cuales una parece esconder el secreto de la otra. En las tres ciudades hay presentimientos del Apocalipsis, como si la oscura o ilegal fuera a devorar a la diurna y oficial. Hay mensajes crípticos que parecen venir de un pasado inquieto, como mensajes de muertos sin enterrar, cuentas pendientes que reaparecen como crisis personales, porque sólo unos pocos parecen sufrirlas. Aparecen en las tres fantasmas o monstruos, seres inclasificables que matan por matar. Encarna las fracturas por donde aparecen el miedo y la incertidumbre. Las tres son

ciudades capturadas en el momento del terror, interrumpidos sus respectivos ensueños cotidianos por “ráfagas de violencia brutal” (PQ: 38).

Las tramas de estas novelas se conjugan con textos canónicos de la tradición por medio de un relato que tiende a desbordarse, que apunta más allá de lo que cuenta, que cita explícita o secretamente textos anteriores e incluye también anacronismos textuales y desbordes genéricos. En ellas la continuidad entre pasado y presente es siempre problemática, el pasado aparece como un intrincado intertexto que conformaría el enigma principal. Propongo leer estas historias también como fragmentos que conformaran los pliegues de un único texto. El objeto de este capítulo es situar y delimitar esas contigüidades, puntos nodales donde se cruzan los tres textos como si se reclamaran para completarse. Lo haré partiendo de los siguientes elementos que entiendo son coincidentes en la tres:

1. Los parentescos entre los personajes
2. La postulación de una ciudad maldita como fórmula del presente.
2. La rememoración y la cita.
4. Una forma de transmisión delirante y una escritura apocalíptica.
5. Las mujeres y el Apocalipsis
6. La concentración de la violencia en los personajes seráficos.

Creo que estos pasajes revelan hasta qué punto las tres novelas reconsideran narrativamente el pasado desde la grieta que abre la violencia.

2. PARENTESCOS

2.1. La mirada del orden

A) Silva y Morvan

¿Dónde y como se encuentran los personajes de estas tres novelas? Podría decirse que el comisario Morvan de LP encuentra un reflejo deformado y desinhibido en el comisario Silva de PQ. Ambos están separados de sus mujeres, llevan una vida solitaria, son obsesivos en su trabajo y ambos son implacables aunque sus métodos difieren. El primero es meticuloso y respetuoso de una ley que frena sus excesos y el segundo tiene a la tortura y a la delación como únicas técnicas de investigación. Para el racionalista Morvan se trata de la ley en cuyo nombre se milita. Silva entiende su trabajo como una guerra donde la ley es sólo un

instrumento más. Ambos, sin embargo, se sienten cercanos al objeto de sus persecuciones. (Pre) sienten que la violencia del perseguido es también la del perseguidor. Leídos el uno desde el otro, el comisario francés puede ser la máscara oficial del argentino y éste una secreta potencialidad del primero. Ambos sienten de cerca una amenaza de derrumbe. El caso que investigan excede en ambos lo meramente delictivo. Son policías paranoicos, descifradores atormentados. En Morvan ese derrumbe sería de carácter personal pero tiene consecuencias para una idea del hombre. En Silva el miedo es político y social. Interpretar correctamente los signos confusos que les llegan de lugares oscuros es tan importante como atrapar a sus perseguidos. Ambos sienten o saben que la delgada capa que los separa de los criminales puede ser ilusoria y que la legalidad puede ser o es una cobertura. Experimentan lo que persiguen como algo propio y encontrarlo es tan vital como peligroso. La confrontación de ambos personajes como si habitaran la misma ciudad o el mismo texto, propicia una oportunidad adicional para pensar la ley y sus máscaras.

B) Fernando y Silva

Fernando de VS, aunque gramático y refinado, está sin saberlo ligado también con el comisario Silva. Ambos están hermanados en el rencor y la paranoia que informan sus respectivas miradas sobre la ciudad. También por un deseo insaciable de limpieza. Ambos descubren el crimen en los rincones de la ciudad y quizás ven a la ciudad misma como un crimen. Ambos construyen un discurso de “invasión”: la ciudad penetrada por sujetos extraños, cuerpos destructivos. El comisario Silva concibe la ciudad como el escenario de una guerra que aún se puede ganar. Fernando describe una posguerra y una devastación. Ambos contemplan desde sus casas las luces de la ciudad a lo lejos e imaginan crímenes.

“[El comisario Silva] vivía en un departamento de la calle Boedo y las luces encendidas en las casas y en los departamentos en la madrugada le hacían pensar en los crímenes que al día siguiente estarían en la primera página de los diarios” (PQ: 80)

“Yo hablo de las comunas con la propiedad del que las conoce, pero no, sólo las he visto de lejos, palpitando sus lucecitas en la montaña y en la trémula noche. Las he visto, soñado, meditado desde las terrazas de mi apartamento, dejando que su alma asesina y lujuriosa se apodere de mí” (VS: 42)

Hay una fascinación en ambos. En Fernando también una entrega erótica y un humor negro que matiza su retórica represiva. En Silva esta fascinación se resuelve en miedo y alerta. En cierto sentido puede decirse que el comisario Silva es el tipo de policía que Fernando echa de menos en Medellín y Silva hubiera suscrito en secreto estas palabras de Fernando:

“El Estado está para reprimir y dar bala. Lo demás son demagogias, democracias. No más libertad de hablar, de pensar, de obrar, de ir a un lado a otro apestando buses, ¡carajo!” (VS: 144)

Es plausible que Silva, ideólogo de la policía con claras tendencias autoritarias, en vez de tener en frente al molesto periodista Renzi, hubiera preferido a un intelectual como Fernando, cuyos exabruptos poéticos constituyen probablemente un íntimo proyecto político del comisario argentino.

2.2. La mirada letrada

Fernando y Renzi

También hay un parentesco muy significativo entre el gramático Fernando de VS y el periodista Renzi de PQ. Ambos son agentes de la letra y, de distintas maneras, narran, hacen crónica de los hechos en la ciudad. Describen la violencia de la ciudad hermanados por una misma voluntad estética. Traban una estrecha relación con los agentes de la violencia en sus respectivas ciudades y hasta desean una violencia que ambos terminan inscribiendo en una tradición textual fundacional: Fernando hace de los crímenes de Alexis y Wilmar la tarea de unos bíblicos “ángeles vengadores” y Renzi quiere convertir la peripecia de los pistoleros argentinos en la “versión argentina de una tragedia griega”.

Renzi interroga críticamente al comisario Silva, y la novela nos deja suponer que escucha y registra las confidencias de El Nene y del Gaucho Dorda. Relata la resistencia final como un choque trágico y heroico. Fernando no abandona su monopolio de la palabra y las voces y los rostros de los otros aparecen sólo intermitentemente en citas interesadas. No cuestiona la violencia del Estado, la reclama. Renzi quiere investigar un enigma, el enigma de las vidas de los pistoleros, su crónica pretende aportar una explicación. Fernando ofrece una explicación sin investigación previa. No tiene pretensiones de objetividad ni aporta evidencias ni testigos. Su discurso es un diagnóstico y a veces un delirio político. El silencioso Renzi, en cambio, no se pronuncia ni emite juicios, pretende ser un descifrador. En la novela de Ricardo Piglia *Respiración artificial*, Maggi el investigador de documentos históricos (de correspondencia histórica) declara que los documentos se apoderaron de él, que le han “impuesto sus ritmos, su cronología y su verdad particular” (Piglia, 1997: 26). En PQ es “Ricardo Piglia” como personaje de ficción (autor del epílogo de PQ) el que es poseído por la herencia de Renzi y por su “verdad particular”, es decir, por los primeros narradores de esta historia. El lector se siente el final de una cadena secreta de historias heredadas que lo impulsan a asumir la

posición del descifrador atormentado por las voces de la novela que seguirá escuchando (como Dorda está poseído por sus recuerdos ajenos).

La retórica de Fernando no genera suspensos. Su lector ocupa el lugar de Alexis o Wílmur, pasivos e indiferentes destinatarios de su oralidad incesante. El iracundo discurso de Fernando es el de un “performer” verbal. En su diatriba no hay enigmas, sino revelaciones, opiniones pronunciadas como verdades irrecusables. Su discurso es una confesión y una acusación, no está poseído por el secreto sino por el juicio y el prejuicio. Ambos se sitúan como cronistas de una rigurosa actualidad, hablan de unos hechos que les son estrictamente contemporáneos: Renzi trata de despejar una verdad, Fernando las dimensiones de la culpa. Renzi hace preguntas (que nunca escuchamos) y Fernando ofrece contestaciones desafiantes (“¿o no? Corrijame si yerro” –VS: 10). En Renzi la incertidumbre toma la forma de la discreta conjetura, en Fernando no hay dudas, hay hipérboles. Las dos son formas de socavar el propio discurso. Coinciden sin embargo en realizar un viaje que también es lingüístico, porque la ciudad de la violencia tiene un lenguaje propio y es en sus términos y por fuera de las lenguas oficiales y saberes profesionales que comunica su experiencia.

Ambos comparten una misma hostilidad respecto al enrejado simbólico de la ciudad, su intrínseca hipocresía, y manejan como método y como heurística “una memoria bruta de los acontecimientos”¹⁷⁰.

Vinculados a un doble bárbaro en quien delegan su propia agresividad, el comisario Morvan, el gramático Fernando y el periodista Renzi protagonizan un viaje a las catacumbas de la civilización. Los tres pretenden o intuyen que la verdad encubierta de la ciudad es una guerra sin cuartel, una lucha sin principios en aras del botín.

Los tres van tejiendo así una similar configuración textual en torno a la violencia. Leídos el uno desde el otro, las líneas de sus respectivos trayectos se cruzan entre sí marcando un espacio único: el de una sola ciudad marcada en su fundamento por violentos antagonismos.

2.3. Los personajes sin voz

Son personajes que no narran sino que son narrados. La sombra asesina de *La pesquisa* es incognoscible. Conocemos sus actos, no su identidad. Más que un personaje es un lado oscuro. A Alexis lo conocemos pura y exclusivamente a través de Fernando. Dorda es el objetivo de investigaciones psiquiátricas, comentarios policiales y crónicas de Renzi. Ambos son pistoleros y pertenecen a un histórico tronco común de banditismo latinoamericano. PQ

170 Michel Foucault describe así el método genealógico: “redescubrimiento meticuloso de las luchas y memoria bruta de los acontecimientos” *Genealogía del racismo*, Nordan, Montevideo: 1993, p. 15

sitúa a Dorda en la estela del matrero provincial decimonónico argentino y Alexis es históricamente una derivación de las bandas armadas que actuaron en las guerras civiles colombianas (oficiales y oficiosas) hasta los años sesenta y renovadas con el nuevo capital del narcotráfico. Muchos de los valores de estos sectores coinciden, incluso la relación con la música popular y el habla regional (el voceo y un argot similar). La mejor manera de situar la excentricidad de Dorda es leerlo desde Alexis que Fernando presenta sin graves desviaciones con su modelo sociológico. Dorda es una amalgama contradictoria de diferentes tipos de marginaciones registradas por la ficción nacional. Una de las zonas que permite dibujar estos personajes con nitidez, es su posición respecto a la violencia que practican. Aunque ambos personajes practican formas del llamado “culto del coraje”, y matan por razones laborales, sus violencias difieren: Dorda es un expropiador, un asaltante a mano armada, Alexis es un asesino a sueldo. La violencia de Dorda tiene las características militares del asalto y el combate, las de Alexis la de la ejecución y la matanza. Otra gran diferencia es la condensación textual que se da en Dorda a través de las voces que escucha en su cabeza, frente a la ausencia de relatos en el personaje de Alexis. La verdad de Dorda está en su memoria, la de Alexis en su idiosincrasia. Es por eso que Wilmar sustituye fácilmente a Alexis en el amor de Fernando. Dorda es único, Alexis representa un género. El contraste entre los dos muestra las diferencias de aproximación de los narradores en ambas novelas. Para Fernando Alexis es un silencioso “ángel exterminador”, está fuera de la historia, fuera de la letra (“incontaminado de palabras”) y fuera de cualquier memoria (‘la memoria de Colombia’ es el propio Fernando como él mismo declara). Es ese “vacío”, esa nada, lo que atrae al suicida Fernando. También para Renzi, Dorda es un ángel, (y un Cristo y el Idiota) pero está lleno de palabras, perdido en ellas, Dorda es un ángel de la historia.

2.4. Parejas masculinas

En las tres novelas los involucrados en la violencia son parejas masculinas. En LP se dan dos duelos en dos lugares muy lejanos entre sí. Ambos duelos tienen la característica de un juego de naipes. Quizás puede decirse que el Morvan de LP, como el Lönnrot del relato “La muerte y la brújula”, tiene “algo de tahúr¹⁷¹”. Los cadáveres de las víctimas pueden compararse a naipes arrojados en la mesa que muestran y ocultan al mismo tiempo los secretos del jugador. Al igual que Lönnrot, puede que Morvan (por lo menos en la versión de Tomatis) haya caído en la trampa que le tendió Lautret.

171 “pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr”. Jorge Luis Borges, “La muerte y la brújula”, *Prosa completa* Tomo 2, Bruguera, Barcelona, 1985: p. 195

El duelo entre los policías se refleja en forma incruenta en Santa Fe, porque es un duelo el que se da entre Tomatis y Pichón. Aquí las piezas en juego son historias y citas y referencias “elípticas y llenas de sobreentendidos” extraídas de una enciclopedia común y cuya funcionalidad es semejante a la de los naipes: son alusiones previsibles dentro de una serie finita de variables. Ironías que Soldi no entiende (LP: 44) y lo condenan a la posición del observador. Se trata de un enfrentamiento que como el del póquer o “el truco” combina el azar, la inteligencia y las falsas pistas.

A un nivel más profundo, el recomienzo de un viejo ritual competitivo implica también una reconciliación. Pichón ha decidido someterse al veredicto de Tomatis respecto a su culpable ausencia de la Argentina en la época de la desaparición de su hermano gemelo. Es posible que este duelo de relatos con asociaciones múltiples (el terror, las paradojas del testimonio, el vértigo de las culpas) constituya un ajuste de cuentas, una requisitoria, una confesión y una eventual absolución.¹⁷²

En PQ la pareja violenta compuesta por el Nene y Dorda se distingue por constituir una unidad inseparable. Aunque no lo sean, los llaman “los mellizos”. Forman la conjunción de dos tipos de encierros; el de la prisión y el de la clínica. La violencia es una y otra vez el lugar donde se prueba la lealtad de la pareja. Constituyen “el núcleo duro” de la banda. Son un binomio trashumante que cita la pareja fugitiva que compusieron Fierro y Cruz en el que está ausente la rivalidad y parece conformar casi una utopía amistosa y sexual.

En VS, la pareja violenta es a la vez económica, sentimental y sexual y vincula dos ciudades, el centro y la periferia, Medellín y “Medallo”. También en esta novela el ejercicio de la violencia es una prueba de fidelidad, un modo de amar. Alexis materializa las hipérbolas retóricas de Fernando y las convierte en atrocidades.

En la violencia estas parejas construyen su juego y se ponen a prueba. Para “los mellizos” de PQ la violencia es un modo de existencia y la única forma de lo cotidiano. Para Fernando y Alexis en VS y oscuramente para Morvan y Lautret en LP, la violencia es quizás un vínculo erótico o de comunicación erótica entre los dos.

172 Al presentar Tomatis una solución más “elegante” al caso de los crímenes de París, parece haber recogido con éxito un desafío interpretativo secretamente implícito en el relato de Pichón. El desafío consiste en la emulación del cuento de Borges, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, cuento que tiene como eje una conversación entre amigos íntimos y supone también un cordial enfrentamiento dialéctico sobre la interpretación de unos misteriosos crímenes. Pichón se asigna el papel del poeta Dunraven, el enunciador de la historia enigmática, resuelta mágicamente. A Tomatis le asigna implícitamente el papel del matemático Unwin. En LP la solución mágica estaría representada por el informe psiquiátrico que explica la doble personalidad de Morvan y la de Tomatis por el maquiavelismo hedónico de Lautret. Pichón sabía que Tomatis aceptaría el reto de ofrecer una versión racional de los hechos al estilo de Unwin, sin oscuridades, sin desdoblamientos inconscientes. Pero al conseguirlo, Tomatis no sólo exculpa a Morvan también vez absuelve a Pichón.

Los escasos momentos de ternura o reconocimiento que esta ciudad de ciudades consigue registrar es también entre hombres. En el amor aflora la confidencia y se pronuncian los nombres propios:

“En los días que siguieron, mi nombre dicho por Alexis en su último instante me empezó a pesar como una lápida. ¿Por qué si durante los siete meses que anduvimos juntos pudo evitarlo, tenía que pronunciarlo entonces? ¿Era la revelación inesperada de su amor cuando ya no tenía objeto?” (VS: 117)

“—No aflojés, Marquitos —dijo el Nene. Lo había llamado por su nombre, por primera vez en mucho tiempo, en diminutivo, como si fuera el Gaucho quien precisara consuelo. Y después se alzó un poco, el Nene, se apoyó en un codo y le dijo algo al oído que nadie pudo oír, una frase de amor, seguramente, dicha a medias o no dicha pero sentida por el Gaucho que lo besó mientras el Nene se iba.” (PQ: 197)

Todas estas relaciones masculinas dependen para su configuración de la violencia. En LP el enemigo es “el mejor amigo”. Los binomios amistosos formados por Morvan -Lautret, y Pichón- Tomatis viven un enfrentamiento fascinado donde las víctimas son aleatorias y se inscriben en el intenso combate como piezas de un juego que sólo incumbe a los dos. En VS no hay enemigos sino víctimas. No se trata de un combate sino de matar por placer. El amor de Fernando y sus sicarios está en un afuera del mundo. Han llegado para ejercer una violencia divina e indiscriminada sobre el presente. En PQ el enemigo está fuera de la alianza: es el propietario y sus guardianes. En el combate final, la luz de los billetes quemados ilumina una nueva polaridad que es social y política y que involucra la historia de la nación.¹⁷³

3. LA CIUDAD MALDITA

3.1. En el borde del infierno

La idea de la ciudad como antesala del infierno, como ciudad condenada, se presenta en estos textos bajo la forma de la repetición. La imagen tradicional de una gran ciudad es la de su diversidad, la concentración de diferencias en un espacio reducido pero en estas novelas las diferencias son superficiales. Su esencia apenas visible es de uniformidad y repetición. La

173 También habría que añadir el cruce de discursos psiquiátricos: El saber psiquiátrico criminalista del Dr. Bunge también se refleja en el equipo psiquiátrico que diagnostica la esquizofrenia de Morvan en LP. Ambos son puestos en cuestión. El discurso de Bunge se enmarca en la herencia del positivismo argentino. Como ya he señalado, muchos de sus diagnósticos pueden leerse como paráfrasis de la obra de José Ingenieros e incluso de César Lombroso. Sus juicios sustentados en una teoría de la desviación son ridiculizados implícitamente en las biografías del Nene Brignone y el Gaucho Dorda. Los anónimos psiquiatras de LP crean una ficción psicoanalítica que se hace pasar por un conocimiento empírico. Se trata de una ingeniosa narrativa que se degrada a versión en la explicación de los crímenes que ofrece Tomatis.

nieve en LP convierte a París en una continuidad blanca que se refleja en la uniforme servidumbre que descubre Morvan en su pesadilla. El asesino no hace más que subrayar la esencial indiferencia de los cuerpos, una vez superado el límite superficial de la piel. En PQ la vida de los pistoleros se desarrolla en una continuidad de encierros, de persecución y de búsqueda, siempre la misma, de la plata ajena. En VS se repiten las ejecuciones callejeras como si todas fueran la misma.

En las tres novelas se utiliza entre otras una simbología dantesca. En VS los periplos de Fernando y Alexis por Medellín parecen recorrer los diversos círculos del infierno, como lo visto Héctor D. Fernández L'Hoste (*Hispania*, 2000: 757-767). En PQ al radiotelegrafista de la policía uruguaya, Roque Pérez, le llegan a través de los auriculares, las voces de los pistoleros encerrados en el apartamento sitiado como si fuesen voces venidas del infierno:

“Eran gritos de ánimas perdidas en las angustias del infierno, las almas extraviadas en el concéntrico sistema del infierno de Dante, porque ya estaban muertos, eran ellos los que, al hablar, hacían llegar sus voces desde el otro lado de la vida, los condenados, los que no tienen esperanza, ¿En qué graznidos convierten sus voces?, se preguntaba el radiotelegrafista que cuando podía concentrarse, distinguía crujidos agudos, disparos y gritos, y también palabras en un idioma perdido.” (PQ: 162-163)

Pasaje clave que permite leer *Plata quemada* como una crónica policial que se desborda en auscultación del pasado, de la historia concebida como infierno.

En LP no sólo Morvan baja a una dimensión infernal de París, toda la novela parece descansar sobre unos versos de *La divina comedia* que recita Tomatis durante el viaje en lancha que hacen los amigos (LP: 69). En esta red de continuidades infernales tiene un papel importante la omnipresencia del mercado y el dinero como agentes de reificación. Las tres ciudades viven en una ensoñación de consumo que disuelve toda trascendencia.

3.2. La mercancía y la repetición

En la página 129 de *La virgen de los sicarios*, Fernando alude a la quema de dinero en una comparación: “La iglesia estaba desierta. Más vacía que la vida de un sicario que quema los billetes que le sobran en el fogón”. En *Plata quemada* los pistoleros inician en la página 170 la “ceremonia trágica”, en palabras del periodista Renzi, de quemar 5 millones de pesos. Entre la primera, mencionada al pasar, y la quema de los pistoleros argentinos hay muchas diferencias. La quema en PQ es relatada por Renzi, el periodista, como un clímax trágico y el punto de inflexión en el juicio de la multitud. A partir de este momento la naturaleza del enfrentamiento entre pistoleros y policía se vuelve total. La quema que menciona Fernando en

VS sirve de ejemplo para el vacío de las vidas de los sicarios. Aunque en direcciones aparentemente diferentes, en el dinero quemado se cruzan sin embargo las dos novelas y las dos ciudades.

Examinando este cruce más detenidamente se descubren más coincidencias. El dinero que se quema es el obtenido ilegalmente y sin esfuerzo, no la legítima remuneración por el trabajo. En ambos casos el acto es una forma de insolencia. El criminal devuelve a la sociedad su propio mensaje pero invertido: no es el trabajo lo que dignifica al hombre sino el dinero. La ciudad maldita ha sustituido el valor de las cosas por el conocimiento de sus precios. La incineración que Fernando en VS y la multitud indignada en PQ consideran el más riguroso crimen, “rompe” como dice Edgardo H. Berg (sobre la quema en PQ),

“la cadena de repeticiones y mutaciones del dinero; y a su vez, socava las motivaciones económicas que unen delito y transgresión de la norma. Como un signo sin voz en el mundo de la ley, la razón perversa es una contraversión y una réplica a la razón capitalista”. (Berg: 221)

También en el París de LP el mercado y sus ansiedades constituyen su esencia. Pichón se desvía de la estricta narración de los hechos para reforzar la imagen de una ciudad que ha comercializado incluso sus símbolos espirituales más distintivos.

“Aunque el último dios de Occidente se encarnó como dicen en este mundo y se hizo crucificar a los treinta y tres años, con el fin de que las grandes tiendas, los supermercados y las casa de artículos para regalos multipliquen su volumen de ventas el día de su cumpleaños, sus adoradores, que han sustituido la plegaria por la compra a crédito y la veneración de los mártires por la foto autografiada de algún jugador de fútbol, que no esperan más milagros que un viaje para dos personas en el sorteo de los juegos televisivos, habían desertado los únicos lugares de culto que visitan con regularidad y sin ningún atisbo de hipocresía, las zonas comerciales.” (LP: 79)

El consumo uniformiza la imaginación de sus habitantes. En PQ los pistoleros realizan las tentaciones del hombre común. El tesorero Alberto Martínez Tobar, víctima del asalto al banco, por ejemplo: “Varias veces había pensado que era posible robar el dinero que le entregaban todos los meses.” (PQ: 30). El robo lo realizan otros de manera cruenta y le cuesta la vida a él mismo. Es el robo que la propia víctima había soñado y deseado.

En VS Fernando deplora la profanación de los templos, la religiosidad vivida como un talismán de asesinos. También observa con desagrado la mercantilización de la vida, su abaratamiento. Ciudad de valores transvalorados, la palabra “justicia” sólo puede referir a las envidias del consumo.

“¿Cómo puede uno matar o hacerse matar por unos tenis? Preguntará usted que es extranjero. *Mon cher ami*, no es por los tenis: es por un principio de justicia en el que todos creemos. Aquel al que se los van a robar cree que

es injusto que se los quiten puesto que él los pagó; y aquel que se los va a robar cree que es más injusto no tenerlos” (VS: 83)

Implica una lógica de consumo (la que encarna en los mensajes publicitarios) aplicada a la ética y la violencia como forma colombiana de reacción a los estímulos del mercado. El consumo es el único proyecto de vida. Lo que se espera de la vida es una lista de compras (VS: 131).

“Le pedí que anotara en una servilleta de papel, lo que esperaba de esta vida. Con su letra atravesada y mi bolígrafo escribió: Que quería unos tenis marca Reebok y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá...” (VS: 131)

Medellín, París y Buenos Aires, las tres grandes ciudades de estas novelas conforman un único espacio urbano signado por el cálculo, el deseo callado y la obediencia a la racionalidad del consumo. Los pasajes que describen el comportamiento de la multitud muestran una masa homogénea que se sueña individual. Todos comparten los mismos valores y los mismos deseos. Sólo unos pocos se atreven a realizarlos. No hay diferencias éticas sino grados de temeridad. Es casi inevitable conectar esta visión de la ciudad contemporánea con una especie de profecía cumplida: el peligro de una ciudades “fenicias” que Rodó denunció en *Ariel* al comenzar el siglo (Rodó: 222).

Cuando Renzi, Morvan o Fernando se internan en la ciudad y sus “pasajes”, no encuentran ni la “ciudad perfecta” del arielismo, (cuyas idealidades languidecen en templos vacíos y monumentos olvidados) ni la ciudad surrealista del deseo ¹⁷⁴ (porque el deseo se ha hecho material y previsible, se ha trocado en consumo), sino una misma y uniforme servidumbre.

Los personajes observadores de LP y VS se encuentran a sí mismos en su otredad más propia. Es una visión que donde estas dos novelas también se cruzan: en el espectáculo de la carne como despojo humano. Morvan ante la visión de cuerpos reducidos a miembros humanos recombinaos y trozos de cuerpos en la disposición caprichosa del carnicero (36 y 90) y Fernando cuando en el depósito de cadáveres contempla la materia inerte en que se convirtieron las víctimas.

....y todos eran jóvenes. Es decir, fueron. Ahora eran cadáveres, materia inerte. Desnudos rajados en canal como reses. El hombre invisible se enteró de que todos estos corazones, hígados, riñones, pulmones, tripas, irían a una fosa común. (VS: 169)

174 Como la encuentra el narrador del relato “El otro cielo”, de Julio Cortázar

Estas son visiones de una materia que participa tanto de la diferencia entre los sujetos como de su esencial parentesco, en la carne está lo más íntimo, lo más interior de una persona y al mismo tiempo lo más común, en las entrañas todos son iguales. “La carne no es otro cuerpo, ni lo otro respecto del cuerpo: es simplemente la modalidad del ser en común que se quiere inmune” (Esposito, 2005: 172). Frente a la distancia interpuesta por los discursos de la ciudad, la visión panorámica de la carne, en su extrema materialidad, hace trastabillar la ilusión de una autonomía que sueña sustraerse a su dependencia de los otros y a su mortalidad.

4. EL REGRESO Y LA MEMORIA

Las novelas ofrecen historias de crímenes que ya han sido contadas por la prensa escrita y la televisión. Pichón reproduce una historia de crímenes seriales leída en los diarios: “No de veras -dice [Pichón] – salió en todos los diarios.” (LP: 108).

En *Plata quemada* Renzi, un periodista de investigación, garantiza la veracidad de los hechos. El autor del epílogo, que firma como Ricardo Piglia, afirma haber “consultado el archivo de los diarios de la época”.

En *La virgen de los sicarios* Fernando nutre su discurso sobre el presente de Medellín, con el discurso incesante e ineludible de los periódicos, la televisión y la radio que por un lado rehuye y deplora, pero cuya retórica esencial asume.

Tanto Fernando como Ricardo Piglia protestan fidelidad a los hechos. En ambas novelas el nombre del autor puesto en juego como personaje sirve para avalar la historia. También Pichón como hemos visto reclama estar reproduciendo lo que ha aparecido en los periódicos. En las tres se puede reconocer también un movimiento de regreso y evocación del pasado (regreso a Medellín, a Santa Fe, al Buenos Aires de los años sesenta y un regreso a viejos manuscritos inconclusos en PQ y en LP). Relatan por un lado historias periodísticas pero a la vez en las tres se puede encontrar como motor de la ficción el relato de una pérdida.

Cada uno de los personajes desde los que aparentemente se narran las historias tienen una doble condición: son los tres de diferentes maneras cronistas de un presente y se ven enfrentados a su propio pasado. Viven la crisis de la ciudad como un drama personal. El pasado que irrumpe no refiere sólo a su mera biografía sino a su pasado genérico. Esto

significa que en ellos se cruzan dos líneas pretéritas: una personal y otra colectiva. El comisario Morvan, como individuo mimetizado con su papel de investigador, es por encima de todo el representante de una estirpe de ficción: el detective. Su problema, la incertidumbre sobre la identidad de su padre, implica una duda genético-política entre la resistencia y la ocupación, entre el héroe y el monstruo. La duda sobre la autoría de los crímenes complementa una inquietud sobre su ser que involucra la esencia moral del ser humano. Su pesadilla además no sólo puede leerse como un caso personal de paranoia sino también como una lectura paranoica de la ciudad.

En Fernando existe una preocupación por intentar un relato de su pasado en Medellín pero el pasado de Fernando y aún Fernando mismo, están entrelazados con la historia de la ciudad. Los recuerdos infantiles de Fernando, “el globo rojo” (VS: 8) que se aleja en el cielo de Sabaneta, Santa Anita donde “transcurrió mi infancia” (VS: 7) se ligan explícita y metafóricamente al presente, en el rojo sangre del globo y en la imagen de un Jesús señalándose el corazón sangrante como explícita alegoría de la nación. Su insistencia en ser “el último gramático” también hace de su historia personal la peripecia de un viejo proyecto colectivo.

El personaje Renzi en PQ no sólo invoca el alter ego de Ricardo Piglia sino también una estirpe de periodismo de investigación que pasa por las figuras de Roberto Arlt y de Rodolfo Walsh. El problema de sus linajes convierte a estos personajes también en figuras alegóricas. La ontogénesis se cruza con la filogénesis a través de imágenes que podrían verse como parte de un inconsciente colectivo que aparece como dispersa memoria literaria. La relación entre Fernando y Alexis nos proporciona la imagen nuclear del arielismo. La relación entre Renzi y Dorda es otra variante de la misma imagen: también Renzi considera a Dorda un personaje casi sobrenatural que cumple una misión a través de la violencia. Por otra parte, el problema de Dorda son los recuerdos, su calidad de fragmentos en busca de una totalidad que lo incluya.

En LP estas imágenes originarias adquieren las formas del mito: el comisario y su doble incrustan, en un presente olvidado de su propia génesis, la imagen del toro blanco como síntoma de otra insoportable: la del minotauro. En las tres novelas se produce entonces la intersección entre la fábula personal y los relatos sociales o los relatos míticos. La búsqueda de la verdad sobre el yo, de la fractura entre el recuerdo de infancia y el presente, por lo tanto, desemboca en un pensamiento de la ciudad y el secreto de la ciudad solo puede intuirse desde la ficción, como indagación filológica.

Los indagadores se vuelven reencarnaciones, citas, de un pasado que irrumpe en el presente a través de las violencias en las que están involucrados. Actualizan en sí mismos un problema de linaje que sustituye a los saberes tradicionales. Es como si la historia personal recapitulara la de la ciudad. La heterodoxa genealogía que resulta de la conjunción de confidencias, memorias involuntarias y citas del pasado, va conformando sutilmente un saber difuso y alternativo, una memoria de enfrentamientos que habían permanecido ocultos o disimulados en los mitos fundacionales de la nación.¹⁷⁵ Las tres novelas se cruzan en una violencia que es a la vez interrupción y abismo abierto hacia el pasado.

5. LA TRANSMISIÓN DELIRANTE: MEMORIA Y FICCIÓN

La tensión entre rememoración e información también se expresa como tensión genérica. Las tres novelas participan de géneros que expresan distintas formas de relatar hechos y distintas formas de investigación. La investigación periodística de Renzi, la policial de Morvan y la actividad traductora, auscultadora y “correctora” que asume Fernando como “consciencia de de Medellín”. Estos profesionales han de dar cuenta de hechos actuales y ésta es una actividad común a las tres novelas, pero el tema del pasado, de su supervivencia, de su transmisión, atraviesa la comunicación informativa y la trastorna.

La violencia es el lugar donde el discurso cesa o tropieza, o se muestra insuficiente. La violencia pone en cuestión las creencias. Los saberes antropológicos, psiquiátricos, criminalistas o filosóficos que se despliegan en las tres novelas se trasmutan en ficción añadida, no en conocimiento o en verdades. A diferencia de una violencia entendida como “partera de la historia”, es decir, como auspiciadora de un futuro, durante buena parte del siglo XX, la violencia en estas novelas finiseculares es opaca, absorbe la energía significativa y la anula, pero permite al relato abrirse a una forma de relación inédita con el pasado. Es precisamente en esta apertura que la mediación genérica se ve desbordada, como se ve desbordada la fábula con la incorporación anacrónica.

175 Este saber que proviene de fuentes no autorizadas está en la base de la genealogía como método que se propuso Michel Foucault: “[Por saberes sujetos] entiendo toda una serie de saberes que habían sido descalificados como no competentes o insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, jerárquicamente inferiores, por debajo del nivel de conocimiento o científicidad requerido. Y la crítica se efectuó a través de la reaparición de estos saberes bajos, no calificados o hasta descalificados (los del psiquiatrizado, del enfermo, del enfermero, del médico que tiene un saber paralelo y marginal respecto del saber de la medicina, el del delincuente), de esos saberes que yo llamaría, el saber de la gente. [...] En los sectores especializados de la erudición así como en el saber descalificado de la gente, yacía la memoria de los enfrentamientos que hasta ahora había sido mantenida al margen.” (1993 [1976]:15 -16

En la novela de Piglia, un personaje “monstruoso” se convierte en el trasmisor de una correspondencia alternativa a la que forjó el humanismo de la ciudad letrada: una correspondencia sin papeles, un legado desorganizado transmitido por las voces de la locura, la psicosis o el delirio ligado a la cocaína. El Gaucho Dorda parece una entelequia construida con lo residual no incorporado, no integrable o no digerible por la cultura dominante. Ese contenido residual es “lo que formado efectivamente en el pasado se halla todavía hoy dentro del proceso cultural [...] como efectivo elemento del presente” (Williams, 1980: 144). Pero hay dos tipos de elementos residuales: los plenamente incorporados a la cultura dominante y los que constituyen una reserva irrecuperable de impugnación (Barbero, 1993: 90). Dorda, a la vez hijo de inmigrantes y “gaucho”, es en tanto “loco”, “polimorfo sexual”, “asesino”, dandy, nómada, “héroe”, una extravagancia o cúmulo de extravagancias, todas negadoras del orden de la producción y de la estabilidad de los significantes. Lleva las huellas del banditismo decimonónico de Fierro y de Moreira y carga con todos los estigmas sociales de la historia nacional.¹⁷⁶ En él se funden memoria biográfica y memoria de ficción.

En *El último lector*, Ricardo Piglia cita una escena de *Ulises* de Joyce, en la que Molly, compañera del judío dublinés Leopold Bloom, pregunta a su marido el significado de la palabra *metempsychosis*, palabra que ella pronuncia mal y a la que atribuye un significado imaginario (70). La palabra y sus sinónimos aparecen repetidamente a lo largo de la novela revelando su principio organizador: la transposición de la *Odisea* homérica a las calles del Dublín de principios de siglo veinte. Odiseo reencarnado en Leopold Bloom, y Penélope en la infiel Molly (171), es decir un proceso de trasmigración de almas como procedimiento literario.

De la versión fonética en inglés de esta palabra y de su significado original se obtiene según Piglia un importante elemento de interpretación del texto del irlandés. La novela *Ulises* duplica a *La Odisea* de Homero y “en la duplicidad se impone la parodia” (*El último lector*: 170). La historia duplica de forma invertida las peripecias de Ulises y reúne el pasado del mito con un presente degradado.

A mi modo de ver, este procedimiento sugiere una memoria intertextual concebida como una trayectoria del alma. Se transponen los mecanismos de la memoria (el recuerdo involuntario, la reminiscencia) a los del intertexto. De esta manera un personaje de ficción puede recordar a otro atravesando las fronteras de la obra, como si la ficción constituyese un mundo posible y paralelo al mundo real.

¹⁷⁶ Los modelos que se amalgaman en Dorda son fácilmente rastreables en el trabajo de Josefina Ludmer sobre el delito (Ludmer, 1999).

Este comentario sobre el *Ulises* despejaría entonces el enigma de un personaje considerado “inclasificable” (Premat, 2004, 130). Dorda, personaje amalgama y en cierto sentido, personaje colectivo, carga con las voces del pasado, también del pasado de la literatura, que, como hemos visto, *reencarna*, parodia, cita en clave de delirio e imita sin saberlo.

Piglia lleva el recurso de Joyce al extremo: por medio de un procedimiento que podría calificarse como atribución caótica, convierte a Dorda en la culminación, el cumplimiento, de toda una memoria literaria que a la vez se confunde con la memoria histórica. La vía de acceso a este pasado, que es un pasado de relatos, es la psicosis. Nada más lejos de la correspondencia humanista que en diálogo consciente y reverente con la tradición, consagraba, seleccionaba y excluía “voces”, permitiendo e imponiendo el desarrollo ordenado de una continuidad cultural y la estabilidad del sujeto. La memoria de Dorda (y no hay nada más involuntario que esos recuerdos que le asaltan sin que pueda localizarlos en su biografía consciente), alegoriza lo descartado por la ciudad. Entre sus desechos figuran recuerdos, luchas y crímenes pero también la evocación implícita de nombres propios. Los objetos de la memoria están separados entre sí, no conforman una continuidad significativa. Son como la acumulación de objetos inútiles, un rompecabezas cuyo atisbo de solución hacia el final de la novela, en medio de la violencia, implican una operación de conocimiento. La aparición en la mente drogada de Dorda de una constelación significativa de recuerdos genera un “destello luminoso de la verdad” (Back-Morris, 1989: 265-266).¹⁷⁷ En la ciudad maldita de PQ, Dorda es el lugar textual de la rememoración.

En *La pesquisa*, Morvan no encuentra respuestas en la reflexión racional habitual y vacía de emociones que lo caracteriza, sino en un libro de mitología donde quizás ya todo, incluso él mismo, estaba escrito y previsto desde siempre. El desdoblamiento de una ciudad cotidiana diurna en otra crepuscular, que parece la expresión esencial y depurada de la primera, muestra el punto de fuga que hace trastrabillar el mundo conocido. La memoria y la pesadilla abren grietas en la cultura heredada: hay un espacio contiguo a la vida cotidiana, una realidad no simbolizable en la que se extravía Morvan. Algo que siempre estuvo allí, como elemento reprimido, lo indecible que el personaje narrador del “El otro cielo” no vio. La violencia es la grieta por donde irrumpe esa otra lengua. El ingreso a una ciudad ligeramente distinta (y al mismo tiempo la misma) a través de la pesadilla refleja a mi modo de ver esta dialéctica de

177 Susan Buck-Morss explica que para Walter Benjamin el recuerdo es el modo de meditación del alegorista y del coleccionista. Estos intentan encontrar un sistema que incluya y redima un amontonamiento de piezas arbitrariamente cortadas (como los recuerdos de Dorda). Su momentáneo ordenamiento en una configuración entre pasado y presente llega a ser políticamente explosiva, como un “destello luminoso” de la verdad.

fisuras y pasajes hacia lo olvidado y reprimido de la ciudad. También el comisario, como la ciudad, posee un yo contiguo, familiar y desconocido. La aparición de la violencia inexplicable en su ciudad corre paralela a las incertidumbres de su linaje que podría vincularlo a un padre nazi. El mismo es un caso de reencarnación. Hay un linaje literario al que pertenece sin saberlo y que excede al ingente elenco de detectives de la novela policial. En la cadena de reencarnaciones textuales Morvan podría estar reeditando a Orestes (que asesina a su madre adúltera) o a Edipo (que investiga un crimen que acaso él mismo cometió). Puede que el comisario empiece a intuir oscuramente (y ese descubrimiento lo deja mudo) no sólo que puede ser un monstruo sino que él mismo es una cita.

En *La virgen de los sicarios*, Fernando, el gramático, habla de la Medellín incomprendible como de “un sueño de basuco” y la droga es aquí también una forma de percepción y clave de lectura. Fernando recoge también todos los tópicos de la violencia simbólica letrada a través de la historia de Colombia y sus mecanismos de exclusión, los de la raza, la moral, la lengua o los del elitismo cultural y ciudadano. Si Dorda en PQ es amalgama de las figuras y lenguas excluidas, Fernando es una condensación de los discursos de un cierto poder cultural.

El gramático extrae de esta herencia letrada sus dardos y exaspera su discurso hasta transformarlo en una caricatura de sí mismo. Lo que más hace de Fernando un lugar de interrupción de la continuidad, un choque entre el legado cultural y el presente de la metrópolis globalizada, es la configuración rodoniana que sin saberlo repite (cita) y parodia.

La descomposición de los discursos que sostienen el orden de la ciudad se efectúa en la práctica textual de tres maneras diferentes. En LP como ha señalado Dardo Scavino se “deconstruyen los hechos”. El discurso dominante que representa el policial y que pretende un despeje de las incógnitas y un restablecimiento del sentido queda neutralizado y transferido al convertirse en versión. En LP toda certeza se diluye en la cercanía de la violencia y tanto la memoria como la culpa dejan de ser exclusivamente personales para asomar como huellas de una comunidad perdida.

En PQ, Ricardo Piglia concentra en un personaje una técnica de relato que consiste en la proliferación de textos anacrónicos. En la memoria psicótica y drogada de Dorda se realiza un montaje aleatorio y simultáneo de micro-relatos. Esta técnica desafía los procedimientos habituales de control de la información e incluso la propiedad textual, desestabilizando el sentido o impidiendo su apropiación. Si en *La ciudad ausente* se podía hablar de la ciudad como metonimia de la nación (Pereira: 242), en *Plata Quemada* es Dorda una metonimia de la ciudad y su “selva de voces”. El propio Dorda, su biografía, su carácter, su aspecto, es un

montaje aleatorio de citas robadas, el ladrón encarnando la socialización de la escritura, la esperanza de una textualidad sin dueños.

En VS, sucede aparentemente todo lo contrario. Un personaje que lleva el nombre del autor, exagera la propiedad textual a través del procedimiento de un monólogo apenas interrumpido. Nadie se aferra más que Fernando a la consistencia de un discurso individual y a la consagración de una sola voz, la suya. Sin embargo, este largo soliloquio se descompone desde adentro. Su oratoria se ve penetrada por palabras de las comunas que arrastran consigo la constelación de una experiencia ajena y una férrea voluntad de existir. Fernando aísla primero críticamente el término bárbaro y el nombre “ridículo” de los sicarios clasificándolos como modismos o idiotismos, pero termina asumiéndolos como propios, como también asume sus violencias. El discurso de Fernando está minado desde el principio por su incoherencia: Fernando añora el pasado pero al mismo tiempo dice que las del presente son “nuevas caras de un mismo desastre” (VS: 15). Se proclama con orgullo de la estirpe de los viejos gramáticos colombianos (discípulo de Rufino José Cuervo), de los que fundaron el poder letrado religioso en el corazón del Estado pero abjura de la iglesia, de Dios y de la familia, instituciones a las que desacredita como simulacro y cobertura y como “parideros” de la violencia. Proclama el exterminio de los pobres o de la raza pero encuentra en un habitante de las comunas “la pureza incontaminada de mujeres”, y una verdad, “su verdad” (VS: 25), que lo enamoró. Por último, su extremismo, su habla desinhibida, su oralidad de clase media, hacen del suyo un discurso transparente que desnuda la violencia implícita en los valores tradicionales cuya mengua deplora. El discurso de Fernando no aspira al consenso que es condición de una racionalidad comunicativa: “y la verdad más absoluta, sin atenuantes ni importar un carajo lo que piense usted” (VS: 25) sino a la “performance”. Fernando es un performer que procesa el habla de la ciudad o un médium que no tiene verdadero control de los mensajes que emite, algo que insospechadamente lo acerca al personaje de Dorda en PQ.

Si los mecanismos de control que regulan el flujo discursivo garantizan la estabilidad del sentido (y las relaciones de poder), los excesos verbales de Fernando los desestabilizan.

Los tres participan de un modo de interrupción de la discursividad sostenida por las instituciones de la sociedad y el legado cultural a través de la cita. La cita en el *Ariel* de Rodó era una celebración de la autoridad del original. Cobra la forma de la corroboración, de la evocación de un pasado consagrado para legitimar un eventual futuro. En Rodó las citas son la costura del tejido que garantiza la continuidad cultural y una cierta idea de progreso como desarrollo armónico.

En estas novelas la cita siempre es oblicua, secreta o apócrifa. Acaece en el delirio o como reencarnación. La inestabilidad que la violencia provoca en la ciudad es correlativa a la que la cita puede provocar en el discurso. Por un lado citar es el acto violento de arrancar una frase de su original situándolo en un (con) texto nuevo. La violencia de la cita radica en su desplazamiento. Aislada la frase, la palabra, la imagen, de su cuerpo original; la cita es el producto de una mutilación. Pero estas citas, que son a veces como recuerdos (recuerdos textuales), no son tampoco arbitrarias. Se recuerda, se cita el pasado no en su plenitud sino en lo que tiene de pendiente, de inadvertido, de inacabado. La cita (parejamente a la memoria involuntaria que Walter Benjamin estudió en Bergson), retorna al presente la faz oculta de lo que se tenía por sabido.¹⁷⁸

Las evocaciones secretas de Borges y Cortázar en LP, los recuerdos incontrolados de Dorda en PQ y la reencarnación arielista de Fernando en VS, son citas despojadas violentamente de su intención original. Son el pasado en el presente como ruina y fragmento, abriendo la posibilidad de otra continuidad: aquella que se ha ido escribiendo entre líneas y que de forma inconciente ha dejado huellas.

La relación con el pasado en estas novelas no es discursiva y consciente sino mágica: se establece desde la locura, la droga, el exceso, el sueño, la epifanía, la metempsicosis. El entramado de reminiscencias, recuerdos personales y recuerdos de la ficción, tiene en la violencia su momento de intersección. Es la violencia la que motiva y cuestiona el recuerdo, genera las hipótesis y reconstruye los linajes. Frente los imperativos del discurso de la información y las amnesias de la consciencia colectiva, las tres novelas parecen proponer en última instancia ver a la ficción como remedo de la verdad; situarla en el lugar de la memoria y aún, de manera más extrema: situar a la ficción *operando* en la realidad *como* memoria.

6. VOCES SIN DUEÑO: LA ESCRITURA DEL APOCALIPSIS

Atendiendo a las sombras que están a punto de caer sobre los comensales santafecinos hacia el final de LP, a la violencia trágica con que termina la crónica de la persecución en PQ y las premoniciones de Fernando en VS, bien puede decirse que estas novelas se cruzan también no sólo en su voluntad retrospectiva sino también en sus imágenes del futuro. Las tres coinciden

178 “La experiencia tanto la colectiva como la privada son un asunto de la tradición. No consiste en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria” (Benjamin, 1988: 125)

en lo que llamaremos una escritura escatológica o del final. Allí donde el discurso cesa su dinámica de representaciones y explicaciones aparece la violencia. La ciudad es de alguna manera, texto escrito sobre el vacío de un desierto. A nivel de la fábula, la aparición de la violencia no sólo señala el fin del discurso: es correlativa al próximo fin de la ciudad, a su Apocalipsis.

La tradición judeocristiana concibió la historia como una sucesión de eventos que se desarrollan hacia adelante hasta el fin de los tiempos, donde el destino de los seres humanos se revelará tras una hecatombe de proporciones desconocidas. Es un tono apocalíptico el que caracterizó también la crónica urbana en el pasado fin de siglo (Muñoz, 2003: 75) donde la ciudad globalizada es vista preferentemente como un espacio condenado. Una de las razones de esta forma de experimentar la vida urbana es su inmanencia: el hombre ha perdido la facultad de influir en su vida o de cambiar el curso de los acontecimientos en el espacio que habita.

Derrida ha visto las claves retóricas del discurso apocalíptico en la incertidumbre sobre el remitente, que es como la voz desconocida de un locutor de radio. El discurso apocalíptico,

“[e]s un desafío a la recepción establecida de mensajes y al servicio de las comunicaciones; en breve, el servicio postal y el monopolio de correos. Podría incluso decirse inversamente que toda discordia o todo desorden tonal, todo lo que desentona y se vuelve inadmisibles en la colocación general, todo lo que no es ya identificable a partir de los códigos establecidos, a los dos lados de un frente, pasará siempre por mistagógico, oscurantista y apocalíptico” (Derrida, 1994: 66)

Hemos constatado ya la dificultad para encontrar al narrador en PQ y en LP y hemos desconfiado de la voz dominante de Fernando en VS. Los mensajes que nos llegan por los entresijos de la crónica urbana o policial de estas novelas tienen remitentes oscurecidos o anónimos y sus señales son equívocas. Hay siempre una relación con antepasados misteriosos en los protagonistas, antepasados de la ficción que parecen determinar las acciones del presente. El comisario Morvan tiene una relación ilusoria con su propio origen. La visión en la pesadilla de una ciudad con secretos anclajes en la ciudad real, evidencian no sólo su ilusoria relación con el mundo sino también el desconocimiento de sus propias pulsiones interiores. Al ser sorprendido en la vecindad de la víctima descuartizada, Morvan experimenta lo indecible de su experiencia como una fractura de la memoria.

“el hecho ineluctable sobre el que Morvan reflexionaba cuando empezó a vestirse era la convicción que tenía de que si bien le resultaría imposible demostrar su inocencia en el mundo exterior, le sería todavía mucho más difícil probársela a sí mismo, y aunque no le quedara en la memoria ningún residuo empírico de sus actos, nunca podría estar seguro de no haberlos cometido, así como inversamente de muchos otros de los que tenía recuerdos en apariencia verídicos, una vez que se habían diluido en el mar del acontecer, nadie, y mucho menos él, podría estar seguro de que habían efectivamente sucedido” (LP: 139)

Lo que irrumpe en la vida de Morvan es un tiempo mágico, que no progresa, o circular como el tiempo del mito, en cualquier caso un tiempo que siempre ha estado allí y que cuando se abre paso en la cotidianidad, regulada por la mercancía y la mediocridad, lo hace en forma de violencia y de pesadilla. La violencia inaudita del asesino serial le permite atisbar ese universo mágico, indecible porque el lenguaje convencional no puede nombrarlo. Es en ese universo y ese tiempo cíclico donde anida “lo real”.

Tampoco sabe Dorda en PQ de donde vienen las voces que escucha en su cabeza ni tiene idea de su origen cronológico. Sus recuerdos pueden ser los de otras personas o ser recuerdos falsos que provienen de la ficción. También él escucha las voces de un tiempo que no ha cesado, que siempre ha estado allí. Recuerda lo que no ha cesado de suceder.

“Los que matan por matar es que escuchan voces, oyen hablar a la gente, están comunicados con la central, con la voz de los muertos, de las mujeres perdidas, es como un zumbido, decía Dorda, una cosa eléctrica que hace cric, cric adentro del mate y no te deja dormir. –Sufren a mil, loco, siempre una radio en la cabeza, vos sabés lo que es eso. Te hablan, te dicen porquerías.” (PQ: 69-70)

Dorda está conectado con esa realidad escamoteada por el discurso, esa realidad que se ha vuelto indecible y que irrumpe en forma de negación, de destrucción y de violencia pura. Tanto Dorda como Morvan enmudecen. Morvan cuando es sorprendido por la policía y sufre de afasia desde el momento que empieza a comprender: “A partir de ese momento, y durante semanas, dejó de hablar, por haber comprendido que, en la red material en la que había caído, ya no servían las palabras.” (LP: 139) Dorda en PQ también sufre siempre de afasia: “con ese problema que tenía, la afasia, la mudez, porque de golpe durante un mes no hablaba, se hacía entender con gestos...” (PQ: 72).

Ambos personajes naufragan en esa ‘red material’ que aparece despojada de conceptos. Participan de dimensiones distintas de la realidad que sólo ellos pueden percibir. Lo que se derrumba allí es la estructura de la frase, lo que se extravía es el lenguaje, su orden, el propio orden simbólico se quiebra. Es la imposibilidad de nombrar un tiempo irrepresentable que estaría detrás o debajo de la cronología. En ellos se quiebra la correspondencia secular del humanismo, educadora, disciplinante, la línea clara de los textos “ejemplares” y los significantes estables. Lo que se abre en su lugar es una brecha por donde se cuela una correspondencia escrita en el dorso o en los márgenes, “inadmisible en la colocación general”, quizás intolerable. Su correa de transmisión es una desaliñada oralidad, la reminiscencia, la pesadilla recurrente o el delirio.

Dorda en su psicosis regresiva y Morvan a través del desequilibrio de su personalidad, vienen de -o caen en- el ostracismo pero recobran acaso una lengua primitiva, lo que Agamben ha

llamado “la infancia del hombre”. La textura semiótica inherente al ser humano cuya existencia es anterior (no en un sentido meramente cronológico) a la lengua como “discurso”.¹⁷⁹ Una lengua anterior al lenguaje racional, anterior al sujeto. Perciben algo que no pertenece al dominio del conocimiento sino de la experiencia. Morvan está volviendo a zonas olvidadas de su psique, a la época de las imágenes mitológicas que miraba de niño y al misterio del cuerpo y del nacimiento. La subjetividad de Dorda está fracturada por su locura, sigue escuchando las voces anónimas que pueblan la infancia. En ambos casos se trata de una experiencia que precede su individuación y remiten tanto a su ser comunitario como al pasado de la ciudad.

En VS, Fernando, el gramático, el traductor, el guía, comienza como portavoz de la herencia letrada. Las señas de identidad de su discurso son los de la correspondencia secular ilustrada. Pero el presente ha roto la cadena significativa que le unía al pasado. Los muertos parecen quedarse en la ciudad para volver a morir otra vez como sucedió con el “Ñato” que fue asesinado dos veces en el mismo sitio en un lapso de 30 años (VS: 157).

A fines del siglo veinte la tradición cultural no puede trasmitirse, no emancipa, ni salva. Perdido el control simbólico de la multitud, el letrado colombiano reniega de toda utopía culturalista y anuncia el fin de los tiempos.

“Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín hay inocentes; aquí todo el mundo es culpable, y si se reproduce más. Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Esta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra. Tomen nota.” (VS: 118)

Las ciudades de estas novelas aparecen como babilonias corruptas pobladas de señales, ángeles y “grandes ramera”. Los auscultadores de la ciudad, Fernando, Morvan, el comisario Silva y el periodista Renzi, reciben, en clave, los signos del fin. Ellos velan mientras la multitud duerme. Tratan con “ángeles vengadores”, (VS) mensajeros, carteros, testigos (PQ) bestias aniquiladoras y libros sellados (LP). Todos ellos intuyen que el fin ha comenzado.

La forma de herencia que sugieren nuestras novelas se transmite como una correspondencia epistolar alternativa a la que animó la tradición cultural del humanismo. Al aludir a textos del pasado lo que estas novelas descubren son anuncios premonitorios del presente y entrañan la desaparición de un orden. Es como si se leyeran por primera vez las cartas escamoteadas o extraviadas y se escuchase lo que nunca se había dicho.

179 Este concepto de “infancia del hombre” que liga experiencia y lenguaje, lo desarrolla G. Agamben sobre las ideas de experiencia de Walter Benjamin y la diferencia entre lengua y discurso de Benveniste en *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004. Especialmente en las páginas 59 a 91.

Los temas de estas novelas son entonces los del Apocalipsis: revelación y muerte, descubrimiento del secreto y aniquilación. Pero es propio del género Apocalíptico incumplir su promesa de poner fin a la incertidumbre.¹⁸⁰ La imaginación apocalíptica se caracteriza por anunciar los últimos días pero el desenlace no se producirá nunca. Estas novelas hablan de un final, sí, pero de uno que no ha cesado de producirse.

7. LAS MUJERES Y EL APOCALIPSIS

Estas son novelas de alianzas masculinas que las mujeres jamás perturban. Para Fernando la relación con una mujer es incluso “contranatura” como la sexualidad entre especies diferentes. El hilo que conduce al centro del laberinto sin embargo es una donación femenina, siempre hay una mujer que cede o resiste la historia. La madre de Alexis revela a Fernando la identidad de su asesino. En LP, la hija de Noriega es la guardiana celosa y vengativa del misterioso manuscrito que obsesiona a Pichón, Tomatis y Soldi. Caroline está en posesión del libro de mitología y de un conocimiento sobre su ex -marido que resultan claves de la diégesis parisina de LP. En PQ, hay una mujer en cada recodo de la historia. Su presencia representa siempre una inflexión peligrosa y anuncia la muerte.

Lo que caracteriza a las mujeres en general es un "actio in distans", casi siempre nefasto. Las mujeres son correa de transmisión de la violencia. Muchas veces están en el origen de la traición. Los personajes femeninos instigan a la acción o participan de ella vicariamente como en el caso de la panadera Lucía Passero fascinada por el espectáculo de la muerte: “Volvió a experimentar lo que ella misma llamaba la tentación del mal, un impulso que a veces le daba por hacer daño o ver a alguien que le hacía daño a otro y contra esa tentación luchaba desde chica.” (PQ: 110)

Su denuncia pone a la policía uruguaya sobre la pista de “la gavilla”. También es un coro de mujeres lo que Dorda escucha en su cabeza. Son voces femeninas que se burlan y lo llaman “marica” o “nena”. Es una voz femenina la que lo instiga a matar a “la rusa”. Es el dictamen materno lo que Dorda lleva escrito en el cuerpo: “Así vas a terminar vos” (LP: 210).

El abandono de la madre está en el origen de la crisis de identidad de Morvan. Las ancianas de París participan pasivamente en su propia destrucción porque “se ama a quien te destruye”.

180 Un significado no metafísico del Apocalipsis genera la paradoja de un “Apocalipsis sin Apocalipsis” es decir sin revelación final, sin verdad última (Derrida, 1994: 76).

Caroline cede a su amante Lautret la historia íntima de la inestabilidad psíquica de su ex marido, facilitando así su destrucción.

En PQ, Blanca Galeano, la amante adolescente del Cuervo Mereles, se entrega al criminal por mandato de su madre que no vacila en recomendarle “aprovechar” su juventud. Blanca, además, es un personaje clave porque es el origen del relato. Cede su historia dos veces y a los dos escrutadores de la ciudad: la primera vez cuando Silva le arranca retazos de la información que necesita para atrapar a los pistoleros. La segunda en el tren a Bolivia cuando cuenta toda su historia al “autor” Ricardo Piglia. La primera es una confesión mediante la tortura, la segunda una confidencia, dos formas de relatar que articulan dos tipos de investigación: la policial y la periodística.

En esta novela la comunicación entre hombre y mujer es confusa y ambigua. Dorda y “la rusita” se comunican en un polaco-lunfardo que funciona como una lengua imaginaria. El Nene y “Giselle –Margarita” alcanzan una comunicación imaginaria con ayuda de la marihuana. Margarita habla como si su voz no fuera la de ella y sus palabras provinieran de un oráculo. Después de que el Nene le contara la historia de las apariciones póstumas de su tío Federico, Giselle influenciada por el “hash”, le dijo: “Ya sé, a eso me refería cuando dije que había algo en ti que me desconcertaba. Quiero decir que parece que eres de aquí pero tienes el alma en otro lado...” (PQ: 100-101).

Una respuesta del todo ilógica y enigmática y sin embargo significativa para el Nene porque alude a la sensación de pérdida, “del tiempo anterior al tiempo muerto en el que había empezado a caer preso” (PQ: 99) que ha empezado a agobiarlo y porque, sin saberlo, está a punto de emprender la lucha final.

En VS Fernando acusa a las mujeres en general de contribuir al desastre demográfico. El propio Fernando, sin embargo, parece situarse en la posición de una madre permisiva y como tal instigadora de la violencia, con respecto a sus amantes (Franco, 2002: 225).

Cabe preguntarse por la razón de estas similitudes femeninas. Desde el punto de vista psicoanalítico el estado de ánimo apocalíptico corresponde a una forma de la melancolía, un estado de duelo por la pérdida de sentido. Según Julia Kristeva, el melancólico busca la unión imposible con la cosa perdida, el objeto inefable, un objeto del deseo que se resiste a la representación (1997). Se trata de una pérdida que no puede expresarse o elaborarse en un plano consciente ni elaborarse discursivamente. Es la pérdida de la madre, es el resultado de la culpa por el matricidio (simbólico) por el que todo individuo tiene que pasar. El tono apocalíptico de estas novelas también se refleja en ese estado emotivo de desesperanza que

puede percibirse en los personajes masculinos con aspecto de desheredados, solitarios, nómades, vagabundos que focalizan las historias. Todos ellos parecen habitar un cuadro de Hopper, transitando espacios “iluminados por el sol pero abiertos a la nada” y donde por la noche la luz de neón “hace surgir el espacio como un vacío” (Clair: 83).

Estas novelas participan de una forma de ubicación post histórica, la sensación de estar en el fin, un fin que sin embargo no termina de llegar y sobre todo un fin sin redención. Martin Jay, apoyándose en las tesis de Kristeva, aventura la hipótesis de que la melancolía apocalíptica, el sentimiento de pérdida, están relacionados a “un duelo incompleto” por la muerte materna, por la pérdida de un objeto amado no identificado y la certeza de una culpa introyectada que se expresa en la agresión a otros.

“[Esto] nos ayuda a comprender el tono con frecuencia intensamente misógino de gran parte del pensamiento apocalíptico. Es decir, la identificación narcisista con la madre, de cuya necesaria muerte no se ha hecho duelo, da por resultado esa inversión que, según Freud, es característica de la melancolía en general. Expulsada de la psique, antes que integrada simbólicamente, la madre de la identificación retorna, por así decirlo, como la vengadora, “hetaria de Babilonia” y “madre de las ramera”, tan ferozmente injuriadas por san Juan de Patmos y su progenie.” (Jay, 2003: 189)

La melancolía posmoderna que alienta sus propias fantasías apocalípticas sería este mismo conflicto, esta misma sensación de pérdida, pero operando en la vida colectiva. Sería la oscura consciencia de una sociedad de estar construida sobre un crimen. La existencia de un material denegado a la consciencia colectiva y la imposibilidad del duelo puesto que, a diferencia del duelo por una persona, los fundamentos matricidas del proyecto moderno (la pérdida de vidas, de naturaleza, de identidades, la violencia de la modernización y de la tecnología), no los cura el paso del tiempo: el crimen siempre acaba de ocurrir.

8. LA VIOLENCIA Y EL ÁNGEL

El último cruce que señalaremos es el que se produce entre los actores directos de la violencia, aquellos que matan. Los monstruos ángeles que las tres ciudades conocen. Alexis y Dorda tienen un parentesco indiscutible. Ambos son pistoleros y carecen de locuacidad. A ambos en algún momento de sus vidas fictivas se los compara con el redentor.

“‘¡No!’ gritaba Alexis abriendo los brazos en cruz como Cristo tratando de detenerme.” (VS: 24)

“Un Cristo anotó el chico de *El Mundo*, el chivo expiatorio, el idiota que sufre el dolor de todos” (PQ: 217)

La violencia supera en cierto momento la lógica de medios y fines materiales que son en las tres novelas, la esencia de la vida social, para estallar como una violencia desnuda, sin objeto ni causa. Es decir, se nos ofrecen dos tipos de violencia; una que se confunde con la normalidad: normalidad del mercado y la pobreza¹⁸¹ en VS y normalidad de la exclusión y la disciplina y otra vez del mercado en PQ. Al lado de esta violencia normalizada, y como su doble opuesto, aparece una violencia que llamaremos “pura”.

En LP, el asesino, sea quien fuera, mata por razones misteriosas y sus víctimas son elegidas por razones que nada tienen que ver con el dinero o la posesión de bienes. Tampoco la operación de desollar y mutilar a las víctimas obedece a una lógica ligada al lucro o a la posesión. El acto de quemar los billetes y arrojarlos por la ventana en PQ, la resistencia más allá de la lógica delictiva, o las muertes por aburrimiento que comete Alexis cuando no tiene televisor, son acciones inútiles, emparentadas con el ocio, el juego o el arte. Los elementos que para Rodó distinguían una civilización.

Esta violencia distinta, aparece ligada a los monstruos –ángeles, Dorda, Alexis, y el asesino serial de París. Es el monstruo entonces quien aporta la voluntad de agresión, ese “principio del mal”, de negación y de ruptura, una parte maldita:

“[...] es la del principio del mal. Bajo la transparencia del consenso está la opacidad del mal, su tenacidad, su obsesión, su irreductibilidad, su energía inversa trabajando por doquier en el desarreglo de las cosas [...] en la superación de las causas, en el exceso y la paradoja, en la extrañeza radical. [...] El principio del mal no es moral, es un principio de desequilibrio y de vértigo, un principio vital de desunión” (Baudrillard, 1991: 116)

Es un mal que ya no puede explicarse como una fuerza externa o intrusa sino que se comporta como una “*plusvalía catastrófica*” (119) segregada por el propio sistema.

Los monstruos - ángeles, por un lado parecen representar una figura de alteridad radical y por otro, son duplicaciones obscenas de la realidad diurna y del hombre “normal”. Como el de Jano, su rostro es bifronte. Sus contrapartes o perseguidores, (Morvan, Fernando, Renzi y Silva) son personajes aislados y desarraigados que viven la expulsión del intelectual de los centros de decisión. Sus dobles son ángeles o monstruos, personajes silenciosos, mudos o tienen una relación problemática con la palabra. La expresividad del asesino serial de París se limita al espectáculo mudo que realiza con el cuerpo de sus víctimas. En el momento de máxima cercanía a su doble, al comprender que el asesino puede ser él, Morvan enmudece.

181 “La violencia causada por la actividad económica no se percibe como violencia política. Siempre que se obedezca la ley no es una preocupación del Estado. Las relaciones de explotación se consideran cuasi-naturales.” (Buck-Morss, 2004: 38)

Alexis, el amante sicario de Fernando, alterna su título de “ángel exterminador” con el de “ángel del silencio” (VS: 102). Su propio nombre parece subrayar su carácter ágrafo, su posición al margen de la palabra. El Gaucho Rubio, Marcos Dorda, apenas habla, aunque escucha “la voz de los muertos y las mujeres perdidas”.

En varios sentidos, los ángeles monstruos forman y no forman parte del orden simbólico. Los tres son de distintas maneras *dobles ayudantes*. Lautret es el asistente de Morvan, y cualquiera que sea el asesino fantasma su tarea representa un suplemento nocturno e inconfesable de la existencia diurna del comisario. Alexis es la extensión homicida de Fernando. Dorda es por definición un ejecutor, un soldado, un compendio histórico de subordinación e insubordinación. Los tres son percibidos a la vez como próximos e infinitamente ajenos y, funcionalmente, sus personalidades parecen una reconcentración localizada de la crueldad. Representan para los demás el enigma de la violencia. También una culpa temida y generalizada.

En la novela policial el detective ha de cerrar el vacío narrativo que deja abierta la violencia reconstruyendo una línea, llenando los espacios blancos, suturando lo que en la cadena del relato ha sido interrumpido. Cuando el vínculo entre causa y efecto ha quedado suspendido, la tarea del indagador es devolver la coherencia a la realidad simbólica. Es al final de la novela que éste puede llegar al principio, es decir, dar inicio a la historia propiamente dicha. Entonces el detective reúne a la audiencia de sospechosos y cuenta la historia verdadera. Según Slavoj Žižek, el detective restablece una “secuencia legislada” de los hechos que, en el momento del choque traumático de la violencia, había quedado “sin ley” (103). Desde un punto de vista psicoanalítico esta ruptura en el orden simbólico que los monstruos –ángeles encarnan, generaliza la culpa porque ante la incertidumbre sobre causas y culpables, los demás, los sospechosos reunidos en torno al cadáver de la víctima, entrevén que todos son, “libidinalmente”, los asesinos (104).

La diferencia entre el detective y el psicoanalista es que el primero consigue persuadirnos de que el culpable es otro y el psicoanalista nos confronta con la culpa que existencialmente compartimos. Este es el presentimiento de Morvan. Esta culpa es la que el cinismo de Fernando niega y delata al mismo tiempo. Este es el sentido de la catarsis final en PQ, cuando el resentimiento de la multitud se descarga sobre el pistolero caído.

En los ángeles monstruos se concentra no sólo el horror, el miedo de los otros, que es también miedo a sí mismos, sino también el deseo. Es en sus prácticas soberanas que el resto de la ciudad concretiza su deseo inconfeso. Encarnan cierta felicidad de la crueldad que los diarios y la televisión exponen como información. En PQ no sólo es el caso de Lucía Pasero que

experimenta “la tentación del mal”, también es el sadismo de Malito cuando se reconoce igual a los lectores de la prensa:

“Malito era un ávido lector de la página policial de los diarios, y ésta era una de sus debilidades porque el sensacionalismo primitivo que resurgía brutal ante cada nuevo crimen (la nena rubia cuya carita había sido desfigurada por un tiro) le hacía pensar que su cabeza no era tan extraña a la de los sádicos degenerados que se alucinan con los horrores y las catástrofes le hacía sentir que su mente era igual a la mente de los tipos que habían hecho lo que leía en los diarios, y en secreto se pensaba como uno de esos criminales, aunque en público todos lo tenían por un tipo frío y calculador, un científico que organizaba las acciones con la precisión de un cirujano.” (PQ: 52-53)

En la VS la crueldad deseada se refleja en el goce cínico de Fernando al observar de cerca las hazañas de su ángel y contemplar los cadáveres de sus víctimas en la cera. Pero quizás más aún en el énfasis de su anatemas, en el goce que trasluce la lengua rabiosa del verdugo ideológico: ¡“Derechitos humanos a mi! Juicio sumario y al fusiladero y del fusiladero al pudridero” (VS: 144). Y hay goce de la palabra cruenta al relatar la ejecución de una familia:

“he aquí que en Wilmar encarna el Rey Herodes. Y que saca el Santo Rey el tote y trueno tres veces ¡Tas! ¡Tas! ¡Tas! Una para la mamá, y dos para sus dos redrojos. Una pepita para la mamá en su corazón de madre, y dos para sus angelitos en sus corazoncitos tiernos” (VS: 145)

En LP el texto se demora y acaso se regodea en la descripción pormenorizada de los efectos de la violencia sobre el cuerpo de las víctimas

“Durante un buen rato trabajará el cuerpo inerte abandonado al cuchillo o al serrucho. Puede separar el tronco de la cabeza, o amputar los miembros o los senos, o las orejas, o arrancar los ojos y acomodarlos con cuidado en un platito sobre la mesa o sobre alguna repisa, o, comenzando desde el bajo vientre, abrir la parte delantera del cuerpo desde el pubis hasta las costillas, sacando los órganos afuera y poniéndolos después a separarlos y desplegarlos, hurgándolos con la punta del cuchillo o con los dedos enguantados, igual que si buscara entre los tejidos enigmáticos y todavía calientes la explicación perdida de un secreto o la causa primera de una inmensa fantasmagoría. Cuando se cansa de escarbar y de actualizar en la materia bien real sus sueños insensatos, dejará caer el cuchillo...” (LP: 36)

Antes de que ocurra, la violencia ha sido evocada, deseada, descrita de mil maneras. Sus palabras ya han sido pronunciadas en la descripción periodística, en el informe policial o médico, en la amenaza y el insulto, han herido anticipadamente. Fernando en VS parece deleitarse con la radicalidad retórica con que describe la violencia y la solicita, “¿Yo explotar a los pobres? ¡Con dinamita! Mi fórmula para acabar con la lucha de clases es fumigar esta roña.” (VS: 138). El lenguaje convoca la violencia, la saborea, es la violencia cuando se vuelve proyectil. En el lenguaje despiadado de policías y pistoleros las palabras no comunican, hieren:

“Hablaban así, eran mas sucios y más despiadados para hablar que esos canas curtidos en inventar insultos que rebajaban a los presos hasta convertirlos en muñecos sin forma. Tipos pesados, de la pesada pesada, que se quebraban en la parrilla, que se entregaban al final, después de oír a Silva insultarlos y darles máquina durante horas, para hacerlos hablar. Los restos muertos de las palabras que las mujeres y los hombres usan en el dormitorio y en los negocios y en los baños, porque la policía y los malandras son los únicos que saben hacer de las palabras objetos vivos, agujas que se entierran en la carne y te destruyen el alma como un huevo que se parte en el filo de la sartén” (PQ: 167-168).

Los ángeles monstruos de la violencia están al margen del lenguaje, su acción quiebra las expectativas de la sociedad del dinero y el consumo pero en torno a sus acciones aparece una configuración enigmática de cadáveres y recuerdos. Son seres de vocación silenciosa, ejecutores de una agresividad reprimida y deseada. Los policías, los cronistas, los psiquiatras y los periódicos llevan la violencia en la voz, los ángeles monstruos no hablan, son *la violencia sin voz*.

Uno de los rasgos de la visión retrospectiva que encarnó la posmodernidad es la consciencia de que la violencia inherente a los sistemas coercitivos y destructivos de la modernidad no ha dejado de existir, pero se ha hecho visible en la propia cotidianidad. Las violencias erráticas de la posmodernidad (Bauman, 1995: 161 y 206) atraviesan ahora todo el espacio de la ciudad civilizada, aquella “Medellín eterna” como la llama Fernando en VS. En los tres incómodos fantasmas o monstruos o ángeles que estas novelas presentan se difuminan las fronteras que dividen convencionalmente los espacios entre civilidad y barbarie.

La violencia pura, nómada, errática, sin nombres ni propósitos, atraviesa con ellos el interior de la ciudad y el interior de las conciencias. La ilusión de una cotidianidad civilizada se resquebraja en ellos y con ellos. Son como signos vacíos que se constituyen como polos de la crueldad social, dejan entrever un origen violento de la era moderna: su fundamento en la crueldad y en la masacre (182).

Los tres representan figuras espectrales que generan una apertura inédita al tiempo histórico, provocan una crisis del discurso y un reordenamiento entre lo que corresponde a la memoria y lo que corresponde al olvido. Ponen al descubierto la inconsistencia de los relatos fundadores y la ciudad pensada o proyectada utópicamente se encuentra dolorosamente con su concreción histórica.

Estas “vidas infames” colocan entonces a la sociedad frente a su pasado. Pero no se trata solamente de realidades cronológicamente anteriores, sino de lo negado u oculto que siempre ha estado allí. La ciudad proyecto y la ciudad concreta se cruzan críticamente en los encuentros fascinados entre Morvan y su sombra asesina, entre el comisario Silva, el periodista Renzi y Dorda, y en el amor entre Fernando y Alexis.

Los sujetos violentos de estas novelas resultan irreductibles a lo que Bataille llamó la “economía restringida” de producción e intercambio y todos ellos tiene una relación con el cuerpo, el propio o el de sus víctimas, caracterizado por el exceso, el gasto, la agresión y la intimidad escatológica. Todos ellos profanan lo que la sociedad considera, en diferentes grados, sagrado, el cuerpo, la vida, el lenguaje, los templos, el dinero, la tradición. Se sitúan, sin cuestionamientos, al margen de las restricciones de la sociedad e incluso al margen de la razón discursiva.

La modalidad violenta de Alexis y del asesino de LP es la matanza, la de Dorda es el combate. El tercero es el único ángel-monstruo que asume una violencia propia cuando consigue situar (como se estructura por azar una figura en el calidoscopio) los fragmentos mezclados de sus recuerdos y relatos para componer una herencia y una estirpe elegidas.¹⁸²

Los actos de violencia despojados de toda intención inteligible convierten a estos tres ángeles-monstruos en encarnaciones de una extraña pureza. Si aislamos a los asesinos de la intencionalidad que le prestan sus dobles, podríamos sospechar que su acercamiento a la realidad no consiste en una mirada de conocimiento sino en una convivencia o coexistencia con las cosas. A diferencia de sus contrapartes letradas, estos personajes no interrogan ni predicán, acompañan e intiman con el misterio hasta desaparecer en él. Su conocimiento si lo tienen, es inefable e intransferible. La figura que en mi opinión resume a los tres ángeles destructivos y silenciosos que aparecen en estas novelas es un lejano antepasado de Ariel. Se trata de una figura que Giorgio Agamben rescata de la angelología iraní, el “Daena”:

“Según esta doctrina, el nacimiento de todo hombre es presidido por un ángel llamado Daena, que tiene la forma de una bellísima niña. La Daena es el arquetipo celeste a cuya semejanza el individuo ha sido creado y, al mismo tiempo, el mudo testigo que nos asecha y nos acompaña en cada instante.” (Agamben, 2005: 15)

Este ángel genera un “efecto Dorian Gray”, es decir “con una inversión vertiginosa, nuestra vida plasma y diseña el arquetipo a cuya imagen hemos sido creados”

Los monstruos profanadores e infames que aparecen en estas novelas, son un espejo mágico donde se reflejan los olvidos de toda la sociedad a través de su historia. “Se asemejan a ángeles, a mensajeros que ignoran el contenido de las cartas que deben entregar, pero cuya sonrisa, cuya mirada, cuyo propio andar “parece un mensaje” (Agamben, 2005: 37).

182 “Esa vida está solamente jugada, jamás poseída, jamás representada, jamás dicha; por eso, ella es el lugar posible pero vacío, de una ética, de una forma de vida.” (Agamben, 2005: 89)

Recordemos el silencio de estos personajes, la sonrisa ambigua de Dorda, (risa “de nena”) las cualidades seráficas de Alexis, los mensajes enigmáticos que Morvan recibe de su sombra y no logra comprender. Recordemos que son ayudantes,

“El ayudante es la figura de lo que se pierde o la relación con lo perdido [...] todo aquello que en la vida colectiva o individual se olvida a cada instante; se refiere a la masa infinita de lo que de por sí se pierde irremediamente. A cada instante la medida del olvido y de la ruina, el derroche ontológico que llevamos con nosotros, excede en mucho la piedad de nuestros recuerdos y de nuestra conciencia. Pero este caos informe de lo olvidado, que nos acompaña como un golem silencioso, no es inerte ni es ineficaz. Por el contrario, actúa en nosotros con no menos fuerza que los recuerdos conscientes, si bien de una manera distinta [...] pide permanecer en nosotros en tanto que olvidado, en tanto que perdido y únicamente por eso inolvidable.” (2005: 43).

En estos textos finiseculares, los ángeles monstruos son condensaciones de la zona oscura de la modernidad latinoamericana y al mismo tiempo sus epifenómenos. Podríamos decir que Alexis, la sombra de Morvan y Dorda, además de criminales excéntricos y despiadados, son como “golems silenciosos”, son mensajeros que cargan con los olvidos y los deseos de toda la sociedad. Ellos no pueden entender o transmitir el contenido de las cartas escamoteadas que transportan desde el pasado porque ellos mismos son el mensaje.

PARTE VIII

Conclusiones

Me propuse al principio de este trabajo explorar de qué manera, en qué configuración, estas novelas finiseculares afrontaban el tema de la violencia. Habiendo concluido que el examen de las condiciones de su visibilidad era un acceso posible realicé un asedio interpretativo. En cada uno de ellos he buscado interlocutores, textos del pasado a los que responden o exceden. En *La Pesquisa* he creído ver la reescritura de cuentos policiales de Borges y en particular la de un cuento de Cortázar: “El otro cielo”. En *Plata Quemada* he trabajado las conexiones entre el texto y los hipotextos de Roberto Arlt. En *La virgen de los sicarios*, me arriesgué a considerar la constelación rodoniana formada por Próspero, Ariel y la multitud para arrancar a la novela de Vallejo una matriz originaria (su *Ur- historia*).

Lo que estas conjunciones revelan a mi modo de ver son formas de desbordamiento. En el nivel de la trama se desbordan las ciudades al multiplicarse (Medellín-Medallo, Ciudad diurna-ciudad nocturna, ciudad legal y ciudad ilegal), se duplican los personajes en dobles contrarios o se prolongan en ayudantes silenciosos. Se desbordan los discursos y proliferan sin control los homicidios, los recuerdos y los relatos. Las tres novelas coinciden en la metástasis.

Creo haber demostrado que la violencia en estos textos está vinculada a una crisis en la consistencia ideológica de la comunidad que se expresa en el resquebrajamiento de la ciudad como instancia tanto de legitimaciones como de constitución de la subjetividad. La violencia concebida como acontecimiento irrecuperable para los discursos doxológicos, sitúa a la ciudad frente a un pasado velado o inaccesible. Este retorna en forma de mensajes, profecías o premoniciones que se captan en pesadillas, voces interiores, y reencarnaciones de personajes y constelaciones literarias del pasado. Si la tradición fue durante mucho tiempo una sucesión de envíos desde el pasado en forma de cartas convertidas en textos canónicos, estas novelas proponen en mi opinión, implícitamente, una cadena postal alternativa,

esotérica, apocalíptica y desordenada, pero cuyo estudio es una forma posible de recuperar el presente.

En la novela de Saer, tanto Borges como Cortázar son excedidos en el tema de la visualización de la violencia. Trabajando sobre un marco narrativo formal que descansa fuertemente en los escenarios de dos cuentos policiales de Borges, Saer trastorna estos originales retrospectivamente en la descripción de los pormenores escatológicos y en la radicalización de la incertidumbre. *La Pesquisa* abandona incluso la precaria solución de los policiales de Borges y sugiere que más allá del lenguaje, en el punto ciego en torno al cual se entretejen las versiones y las conjeturas, hay un horror irrepresentable. Saer también trastorna el ya de por sí perturbador relato de Cortázar (“El otro cielo”) inscribiendo en la continuidad entre dos ciudades, una cotidiana y otra deseada, otra mucho más angustiante: una continuidad del terror. La conjunción entre los dos textos revela una diferencia esencial: La violencia en el texto de Saer, aflora no como sueño poético sino como pesadilla del conocimiento. Si en el relato de Cortázar se insinúa la promesa de una felicidad que esperaría en el otro lado, *La pesquisa* sugiere, en un drama de aproximación extrema entre personajes dobles y dobles de ciudades, que los dos lados son idénticamente cruentos. El otro cielo de la ensoñación cortazariana se transforma en Saer en el otro infierno.

En *Plata Quemada* es Roberto Arlt quien resulta desbordado. Piglia usa los mismos materiales de Arlt: el dinero como motor de la ficción, el periodismo como ángulo narrativo, la oralidad rufanesca de Buenos Aires, las madrigueras clandestinas, la tortura, el homicidio y la traición, pero sustituye la confesión y el arrepentimiento, característica de los personajes torturados de Arlt, por la confidencia y el culto del coraje. En una trama narrativa que se nos ofrece en voces cada vez más anónimas, la novela de Piglia desborda también el género de no ficción, matriz estructural del relato. Mientras la violencia de la trama va depurándose de objetivos y de intenciones, la novela se libera gradualmente de los condicionamientos del documental. La escucha de narradores inciertos va creando zonas de comunicación que sin dejar de ser esotéricas (como las de Arlt) apuntan hacia el rescate de un pasado ruinoso, a través de una ficción alegorizada como memoria dispersa en busca de un orden.

En *La virgen de los sicarios* el género que se rebasa es la crónica urbana, radicalizando la relación de odio y amor entre el cronista y la ciudad hasta el sacrificio. Fernando exhibe las marcas del letrado, las que consagraban una palabra de autoridad sobre la ciudad. Pero en la hipérbole y la violencia léxica el monólogo pierde su decoro y en el amor se contamina de los nombres y del habla de las comunas. La violencia léxica del gramático Fernando termina fundiéndose con la violencia ‘incontaminada de palabras’ de los sicarios. Lo que se reabre en

esta novela es el proyecto letrado concebido como cordón sanitario respecto a la multitud. La virgen de los sicarios recobra, reencarna, en la Medellín finisecular de la violencia, la constelación fraguada por Rodó en el *Ariel*. Vallejo transforma el ángel de la esperanza rodoniano (Ariel) en ángel exterminador (Alexis) y hace salir a la calle al maestro Próspero.

La configuración de la violencia en estas novelas es una de límites que se atraviesan, ciudades que pierden sus contornos y personajes que se duplican y se extravían o enajenan. También la violencia se desborda. A diferencia de los relatos de Borges y también de la novela violenta de los años 60, la violencia en estos textos no es el instante final de la resolución y la muerte, ni el camino de una reunión de lo separado sino de la transmutación de la personalidad, la matanza serial y la apertura a la rememoración.

Frente a una violencia regular que existe incorporada en los sistemas inmunológicos de la comunidad, la que representa el lado complementario del derecho que es el tema de los medios, hay una violencia vivida como escándalo esencial, como absoluto mal. Consiste en un ingreso en la tierra de nadie que se extiende más allá de la cotidianidad y a veces más allá del lenguaje. Se trata de una violencia que desestabiliza a los sujetos o amenaza la consistencia simbólica de la sociedad. Es la gratuita, la que no tiene una finalidad material. Es la violencia que está más allá de la autopreservación de la vida. Esa es la que abre las puertas a la rememoración.

Las tres novelas enfrentan dos maneras de practicar y comunicar un conocimiento del mundo que implican también dos formas de continuidad o discontinuidad cultural. Una que registra, certifica, constata y otra que relata y rememora. En la primera se pueden ubicar las prácticas policiales de investigación que necesitan “nombres y direcciones”, pruebas y confesiones, y las psiquiátricas que realizan dictámenes a base del examen y la constatación empírica según esquemas cognitivos preestablecidos. También el lenguaje informativo registra, colecciona testimonios, fotografías, hechos. En el otro extremo tenemos la visión de la realidad que los relatos, las voces y las confidencias favorecen. Esta se nutre de un archivo de desechos: voces no identificadas, cartas apócrifas, historias de la mitología, transmisión oral, recuerdos atados con alfileres a la memoria, confidencias, trastornos psíquicos, teorías esotéricas, citas literarias.

En la primera categoría encontramos lo que hemos llamado siguiendo a Benjamin ‘la lengua del juicio’, la que invierte la supuesta relación entre culpa y castigo. La lengua del juicio no encuentra culpables sino que los produce a través de la condena. Los detractores del desorden, los que condenan y corrigen, los psiquiatras penales, los periódicos y la televisión, el comisario Silva (PQ) el gramático Fernando (VS) (y en cierto sentido la sombra asesina en

La Pesquisa), detentan esta lengua que criminaliza lo viviente. Se trata de un discurso que necesita la culpa y el culpable para eliminar la incertidumbre. La segunda pertenece al dominio de la literatura de ficción. Aparecen formas esotéricas de comprensión en el habla contaminada y en el discurso mezclado y descontrolado. Se sugiere que las claves están en una memoria que se extiende más allá de los recuerdos personales. En la escucha de voces ajenas o remotas, en el retorno de los muertos, en la interrupción monstruosa de la normalidad, los personajes acceden a un saber de lo no registrado, a la lectura de cartas escondidas (o jamás escritas). Al lenguaje informativo, de registro e inventario, se le opone el de la ficción. El primero multiplica la violencia, el segundo restituye y rememora y permite una mirada de rescate sobre el ser humano. En estas ciudades la literatura opera como memoria críptica de la comunidad y se sugiere que si hay revelación ésta será el resultado de una relectura radical y alucinada.

El tono de los relatos es el del Apocalipsis, es decir, el de los límites extremos, el de la vecindad del final. ¿Pero qué es lo que termina?

El *Ariel* de Rodó representó el proyecto de una ciudad reunida consigo misma y en armonía con su pasado. Una lectura atenta de *Ariel* nos revela una ciudad amurallada, cerrada, pero no sólo al exterior sino también al interior. La ciudad perfecta del arielismo fue un sueño de unidad, de belleza y aislamiento (representado en la prosa modernista) cuya misión es conquistar lo amorfo (que a menudo está representado en la multitud) y convertirlo en sustancia inteligible y comunicable. El proyecto comunitario de Rodó es de inmunidad, uno que selecciona y neutraliza los elementos extraños antes de permitirles la entrada. La urbe había sido un recinto amurallado, el lugar de la protección y de la permanencia en la identidad. En estas novelas los sujetos expuestos a la ciudad y a su violencia dejan de entenderse a sí mismos e incluso se transforman. En el vértigo de una violencia silvestre se pierde una subjetividad fundada en la inmunidad y en la excepción. La ciudad es un lugar de exposición, de riesgo, de extravío de sí, de encuentro traumático con la alteridad.

El cronista de Medellín y el reportero de Buenos Aires tienen dos actitudes opuestas para tratar con el infierno urbano. Para Fernando, el narrador de *La virgen de los sicarios*, la solución sería acallar a la multitud, apagar el radio, impedir los nacimientos, frenar con el terror la proliferación catastrófica en la ciudad. Para Renzi en *Plata quemada*, la ciudad contemporánea tiene voces que hay que descifrar. Voces que han de grabarse y reunirse. La fractura entre el pasado y el presente en PQ aparece como disfunción neuropsicológica, como divorcio entre habla y recuerdos. El personaje que concentra la memoria de la ciudad es el extraño pistolero Marcos Dorda alias el Gaucho Rubio, afectado por un síndrome afásico. Es

un compendio caótico de figuras del pasado nacional. A un tiempo niño y adulto, hombre y mujer, Dorda actualiza relatos de inadaptación y crueldad. Es un personaje de folletín donde se mezcla la parodia y la leyenda y se cruzan el circo criollo y el teatro de Brecht. Si el Fernando de VS carga con la memoria letrada de la ciudad que la lógica mercantil ha dejado al margen, Dorda es un marginado que reencarna múltiples perdedores. Los dos atraviesan una frontera: la locuacidad de Fernando apela al sentido común y progresa hacia la disolución de la palabra en la violencia. Dorda, entre la heteroglosia y la afasia progresa hacia la conquista de una palabra propia.

La aventura de Morvan en LP es el conocimiento de lo inexplicable. Pero no puede haber una ciencia de lo 'extraño inaccesible' puesto que si la hubiera lo inaccesible no sería tal. Si lo extraño se percibe como extraño es porque ya es parte de lo propio. De ahí la inquietante familiaridad de Morvan con el asesino. La violencia inexplicable en estas novelas conduce a una mirada extrañada sobre lo más familiar. En su pesadilla Morvan descubre la lógica servil y temerosa de la ciudad que habita y en la descolocación de su identidad al ser descubierto como asesino y encerrado como esquizofrénico, Morvan encuentra una excéntrica forma de comprensión de sí mismo. En las tres novelas el momento de comprensión está del lado de la locura.

En un nivel primario de lectura, lo que se percibe son historias de crímenes contadas en primera instancia desde la perspectiva de quien los investiga (LP), de quien cubre la noticia (PQ) y de quien es a un tiempo su denostador y autor intelectual (VS). En un segundo plano, y leídos desde la coyuntura política y social del fin de siglo, estas historias comentan las violencias históricas recientes. En un tercer plano, mucho menos evidente, cada una de estas novelas repite a otra escala la labor del cronista y del detective: lo que se busca no es sólo la resolución de unos crímenes, la verdad sobre un asalto y una fuga, o la auténtica crónica del Medellín contemporáneo. Lo que se busca en esta selva de alusiones y asociaciones es la génesis de un desconcierto que al mismo tiempo es la de la violencia.

Recurriendo al conocido expediente de las distintas historias que coinciden en un relato podría decirse que si las tres novelas cuentan una historia diferente (el relato de unos crímenes) al mismo tiempo cuentan otra historia que en las tres es la misma: la del naufragio del proyecto moderno en América Latina. Hacen una historia crítica del siglo que ofrece la imaginación literaria como una forma de memoria y de conocimiento y consagra la alusión y la analogía como método.

Las diversas filosofías de la historia racionalizaron la violencia (notablemente Hegel, Marx y Weber). Si la violencia puede explicarse como uno de los modos de existencia del poder y

por tanto es susceptible de racionalizar en una lógica de medios y fines, de enfrentamientos entre el poder y los contrapoderes, hay en la violencia de cualquier signo un residuo no incorporable, misterioso, no simbolizable, ilegible y éste es la crueldad (Balibar, 1996). Se vive constantemente en los límites de la crueldad: en el plano de la experiencia esa es la herencia notable que dejó en la ficción el período dictatorial en la Argentina y la inusitada violencia urbana que se apoderó de Medellín.

Obligado a rever y reconstruir el lector no descubre el enigma de la violencia extraordinaria sino el escándalo de la cotidiana y el infierno de la historia. Este es el sentido, en mi opinión, de la ambigüedad casi espectral de los ‘ángeles monstruos’, los mudos asesinos que matan por matar. Alexis el ángel que es inversión de Ariel, Dorda, el Cristo, el Idiota, el ángel de la historia y la sombra asesina de LP cuyo nombre desconocido puede ser el de todos. Creo ver en ellos los ‘golems silenciosos’ (Agamben: 2005) donde se acumulan los olvidos colectivos, el rostro velado y mudo de la violencia. Si se pudiese componer en su totalidad el rompecabezas de relatos, voces y recuerdos, el lector descubriría en ellos su propio rostro.

Propongo que las novelas de este corpus representan la búsqueda de una correspondencia perdida: una cadena epistolar mucho más irregular, subterránea, una correspondencia apocalíptica que cuenta la historia de la polis e incluso de las ideas o mitos que justificaron su orden desde la perspectiva de sus desórdenes, sus exclusiones y la crueldad de sus ingenierías humanas. Las tres ciudades de estas novelas conforman en este sentido una y la misma ciudad. Hay un declive en ellas, un descalabro, una máquina antropológica que al cabo de cien años ha quedado exhausta.

BIBLIOGRAFÍA

Achugar, Hugo. *Planetas sin Boca*, Ediciones Trilce, Montevideo: 2004.

Agamben, Giorgio.

-*Infancia e historia, Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004

-*Homo sacer*, Sanford University Press, Sanford California: 1998

-*Potentialities, Collected Essays in Philosophy*. Stanford University Press, Stanford California, 1999

-*Profanaciones*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2005.

-*The Open, Man and Animal*, Stanford University Press, California: 2004b.

Alighieri, Dante. *La divina comedia, Canto I, Inferno*. Biblioteca Universali Rizzoli, Milán: 1960.

Alonso, Carlos J. *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*, Oxford University Press, New York: 1998

Alsina, Miguel Rodrigo. *La construcción de la noticia*, Paidós Comunicación, Barcelona: 1993

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Verso, New York: 1991

Antelo, Raúl. "Borges y la monstruosidad textual". Luz Rodríguez Carranza y Marilene Nagle, *Reescrituras*, Rodopi, Ámsterdam – Nueva York, 2004

Arango, Gonzalo. "Los cuentos y la violencia", *El tiempo*, Lecturas dominicales, 5 de julio de 1959. Citado por Marino Troncoso, 1989: 39.

Aristotle. "Aristotle: *The Art of Poetry*", in *Aristotle /Horace/ Longinus; Classical Literary Criticism*, Penguin, England: 1965

Arlt, Roberto. *Los lanzallamas*, Losada, Madrid. 1980

Avilés Fabila, René. *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura*, Universidad Autónoma Metropolitana, México: 1999.

Azúa, Félix de. "El artista de la modernidad", en revista *La caja*, Nº 6, Noviembre-Diciembre de 1993

Bachelard, Gaston. *The poetics of Space*. Beacon Pres, Boston:1969

Badiou, Alain. *The Century*, Polity Press, Cambridge: 2007

Baigorria, Osvaldo. *Georges Bataille y el erotismo*, Campo de ideas, Madrid: 2002

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson & Michael Holquist, University of Texas Press, Austin:1981

Balibar, Étienne. "Violence: idéalité et cruauté" en: *Séminaire de Françoise Hértier: De la violence*. Editions Odile Jacob, Paris: 1996

Barbero, Jesús Martín.

-*De los medios a las mediaciones*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona: 1993

-"La ciudad: entre los medios y el miedo", *Las ciudadanías del miedo*, Rotker, Susana (editora) Nueva Sociedad, Caracas: 2000

Barthes, Roland.

-*El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori: 1991

-*Mitologías*, siglo XXI, Buenos Aires: 2003

Bataille, Georges.

-*El erotismo*, Editorial Sur, Buenos Aires: 1960

-*La experiencia interior*, Taurus, Madrid: 1989

-*Las lágrimas de Eros* Tusquets, Barcelona: 1997

-*La oscuridad no miente*, Taurus, Madrid: 2002

Baudelaire, Charles.

- *Journaux Intimes*, 11. Eds. Jacques Crepit et Georges Blin. Corti, Paris: 1949

-*El Arte Romántico*, Traducción de Nydia Lamarque, México, Editorial Aguilar 1º edición, 1961.

-"El pintor de la vida moderna", *Obras*, Aguilar, México: 1963

-*Baudelaire, Poesía completa*. (Edición bilingüe). Ediciones 29, Madrid, 1975.

Baudrillard, J.

-*La transparence du Mal*, Galilée, Paris: 1990

-*La transparencia del mal*, *Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona, 1991

Bauman, Zygmunt. *Life in fragments, Essays in Postmodern Morality*. Blackwell Publishers Inc., Oxford, Cambridge, Massachusetts: 1995

Benjamin, Walter.

Versiones en ingles

-*Understanding Brecht*, London, Verso: 1983

-*Selected Writings*, Volume 1, 1913-1926. The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, and London: 1999a

-"The task of the translator", *Selected Writings*, Volume 1 1913-1926, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London: 1999a, pp. 253- 263

Selected Writings, Volume 2, 1927-1934. The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, and London: 1999 b

-"Little history of photography", *Selected Writings*, Volume 2, 1927-1934, The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, and London: 1999b. pp. 507-530.

-Surrealism, *Selected Writings*, Volume 2, 1927-1934. The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, and London: 1999b, pp. 207 -221

-“The destructive character” , *Selected Writings Volume 2*, Michael W. Jennings, general editor, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London: 1999b, pp. 541-542.

Versiones en castellano

-El narrador”, *Para una crítica de la violencia*, Taurus, Madrid: 1999c.

-“La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” *Discursos Interrumpidos*, <www.philosophia.cl> / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS

-*La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Universidad Arcis y LOM. Ediciones Santiago de Chile, 1996

-“La verdad es la muerte de la intención” Walter Benjamin, *Obras*, Libro I, vol. 1 Abada Editores, Madrid: 2006

-*Poesía y capitalismo*, Iluminaciones II, Taurus, Madrid: 1988

-“Sobre algunos temas de Baudelaire” en *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1988.

-“La tarea del traductor”, *Ensayos escogidos*. Sur, Buenos Aires: 1967

- *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1982.

Berg, Edgardo H. “Fuera de la ley” en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.) *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Instituto internacional de literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh. 2004

Blanchot, Maurice. *La part du feu*, Gallimard, París : 1949

Blokker, Bas. “Veel plezier met de pijn” en el vespertino holandés *NRC Handelsblad*, 3 de enero de 2007, p. 11.

Boomkens, René.

--*De angstmachine over geweld in films, literatuur en popmuziek, De Balie, Amsterdam: 1998*

-*De nieuwe wanorde, Globalisering en het einde van de maakbare samenleving*, ed. van Gennep, Amsterdam: 2006

Borges, Jorge Luís.

-*Borges en El Hogar 1935-1958*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

-“Los laberintos policiales y Chesterton” *Sur* 10 (1935): pp. 93-94

-*Prosa completa* (4 tomos), Bruguera, Barcelona: 1985.

-“La muerte y la brújula”, *Prosa completa Tomo 2*, Bruguera, Barcelona, 1985: 195 y ss.

- “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Prosa completa*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1985: pp. 109-125.

-*Siete noches*. Biblioteca Borges, Buenos Aires: 2002

- “El Gaucho”, en *El círculo secreto, Prólogos y notas*, Emecé, Buenos Aires: 2003.

Bourdieu, Pierre. *Poder, Derecho, Clases sociales*, Desclée de Brouwer, Bilbao: 2000

Bravo, Víctor. “El relato policíaco postmoderno. Tres novelas argentinas contemporáneas” *Espéculo. Revista de estudios literarios*, no. 9 (1998)

Brescia, Pablo A. J. “Borges, el policial y la teoría del cuento: La verdad sobre el caso del corruptor de menores”. *El cuento en red*, No. 7 primavera, 2003.

Brecht, Bertold. *The Threepenny opera*, Methuen, London: 1979 (1928).

Buck-Morss, Susan.

-*La dialéctica de la Mirada. Walter Benjamín y el proyecto de los pasajes*, Visor, Madrid. 1995

-*Mundo soñado y catástrofe*, La balsa de la medusa, A. Machado libros, Madrid, 2004.

Calvino, Ítalo. *Las Ciudades Invisibles*,

<<http://victorvorrath.files.wordpress.com/2006/10/calvino-italo-las-ciudades-invisibles.pdf>>

Canclini, Nestor García. *Consumidores y ciudadanos*, Grijalbo, México, 1995

Cantavella, Juan. *La novela sin ficción. Cuando el periodismo y la narrativa se dan la mano*, Septem Ediciones, Oviedo, 2002

Casey, Edward. *The Fate of Place. A Philosophical History*. University of California Press, Berkeley: 1977

Castells, Manuel. *La era de la información: economía, cultura y sociedad*. Madrid: Alianza, 1996

Castro, Belén. “Introducción”, José Enrique Rodó, *Ariel*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000

Chillón, Albert. *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Mitre, Barcelona. 1985

Cioran, E.M. *Conversaciones*. Ed. Tusquets Editores, Barcelona: 1996.

Clair, Jean. *La responsabilidad del artista. Las vanguardias entre el terror y la razón*. La balsa de la medusa, Visor, Madrid, 2000

Clayton, Michelle. “Como habla la plata”, Adriana Rodríguez Pérsico, (2004). pp. 135-144. El artículo apareció antes con el nombre de “Ricardo Piglia: *Plata quemada*”, en Arcadio Díaz Quiñónez, Paul Firbas, Noel Luna y José Antonio Rodríguez-Garrido (editores), “*Ricardo Piglia. Conversaciones en Princeton*”, *Plas Cuadernos*, núm. 2, Program in Latin American Studies, Princeton Univeristy, 1998

Collingwood-Selby, Elizabeth. *Walter Benjamin, La lengua del exilio*, Arcis-Lom, Santiago de Chile: 1997

Contreras, Ana Yolanda. "El lenguaje irreverente como representación de la violencia en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo". *Tatuana*. No. 2 (sin fecha)

<<http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revLavirgen.pdf>>

Corbata, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*, Buenos Aires, Corregidor, 1999

Cortázar, Julio. *Cuentos completos*, Alfaguara, Buenos Aires: 1994

De Quincey, Thomas. *El asesinato como una de las bellas artes* (en castellano en Espasa Calpe, Madrid: 2000. Traducción de Antonio Dorta

Deleuze, Gilles. *Essays critical and clinical*, Verso, London: 1998

Derrida, Jacques.

-*Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en la filosofía, siglo XXI*, México, 1994 Traducido por Ana María Palos [-*D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983.]

-*L'écriture et la différence*, Seuil, Paris: 1967

-Violence et métaphysique, cap. 4 de *L'écriture et la différence*.

Didi-Huberman, Georges. "The Paradox of the Phasmid" trad. A. Hartz, *Tympanum*, n° 3, 1999, [cf. 1989b]. 1999.

Dorffman, Ariel.

-*Imaginación y violencia en América Latina*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1970

-*Some Write to the Future*, Duke University press, Durham and London 1991

Dostoevsky, Fyodor. *The Idiot*, <<http://www.online-literature.com/dostoevsky/idiot/>>

Eco, Umberto. *Lector in fabula. De rol van de lezer in narratieve teksten.* Bakker, Amsterdam: 1989

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona: 1967

Elias, Norbert. *El proceso de la civilización.* México, FCE, 1987

Enders, Jody. *The medieval Theatre of Cruelty, Rhetoric, Memory, Violence*, Cornell University Press. Ithaca and London. 1999.

Enzensberger, Hans. *Política y delito*, Barcelona, Seix Barral, 1968;

Esposito, Roberto.

-*Comunitas, origen y destino de la comunidad*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2003 (1998)

-*Inmunitas, protección y negación de la vida*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2005 (2002).

Ezquerro, Milagros. "Entre Escila y Caribdis" "El lugar de Juan José Saer, Actes du colloque international, *La gran Motte*, Montpellier, 28 y el 29 de mayo de 2001, pp. 51-60

Avilés Fabila, René. *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura.* México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.

Fabry, Genevieve. "Entre plétora y ausencia: mito y violencia en La pesquisa de Juan José Saer", *Bulletin Hispanique*, no 2, diciembre 2003

Fernández L'Hoste, Hector D. “La virgen de los sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo” *Hispania*, vol. 83 (2000); art. 4, pp. 757-767

Fornet, Jorge. “Asedios a Plata quemada en nueve capítulos y un epílogo”, *Casa de las Américas*, no 212, julio-septiembre de 1998

Foucault, Michel.

-*Del lenguaje y la literatura*, Paidós, Barcelona. 1996.

-*Discipline and punish*, Penguin books, Middlesex: 1985

-*Genealogía del racismo*, Nordan, Montevideo: 1993

-*La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona: 2003

-*L'ordre du discours*, Gallimard, Paris: 1971

-"Michel Foucault, une interview: sexe, pouvoir et la politique de l'identité", *Dits et écrits IV*, Gallimard, Paris : 1994.

-*Tecnologías del yo*, Paidós, Barcelona: 1996

-*Vigilar y castigar, el nacimiento de la prisión*, Siglo XXI editores, México: 2002.

Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War.* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London: 2002

Freud, Sigmund. “The Uncanny” (1919). En: *Literary Theory: an Anthology*, Blackwell Publishing, London, 2004. pp. 426-427

Garabano, Sandra. “Homenaje a Roberto Arlt. Crimen, falsificación y violencia en *Plata quemada*”, *Hispanamérica, revista de literatura*, año XXXII, no. 96- (2003). pp. 85-90.

García, Germán. “*Plata quemada* o los nombres impropios”, *Hispanamérica, revista de literatura*, año XXIX, no. 85 (2000) pp. 125-131

Gelpí, Juan G. “Cultura urbana y género expositivo” en *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, Boris Muñoz y Silvia Spitta, Eds. Biblioteca de América, Pittsburgh, 2003

Genette, G.

-*Palimpsesto*, Taurus, Madrid, 1989

-*Introduction à l'architexte*, Seuil (Col. Poétique), Paris: 1979

Gerstenberger, H. “La violencia en la historia del Estado o el poder de definir” en *Violencia y política, Coloquio de Cerisy*, 1994. Citado por Étienne Balibar en “Violence: idéalité et cruauté”. En : *Séminaire de Françoise Héritier: De la violence*. Editions Odile Jacob, Paris : 1996.

Gilloch, Graeme. *Walter Benjamin, Critical Constellations*, Polity Press, London: 2002

Girard, René.

- *La violence et le sacré*, Editions Bernard Grasset, Paris, 1972

- *Veo a Satán caer como el relámpago*, Anagrama, Barcelona, 2002

Goldberg, Florinda. “*La pesquisa* de Juan José Saer, alambradas de la ficción”, *Hispanamérica*, 26, 1997, pp. 89-100

Goold G.P. (Ed.) *Aristotle XXIII* (Trans. W.H. Fyfe) Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1995.

Gramuglio, María Teresa. “El lugar de Saer”. *Juan José Saer por Juan José Saer*, Ed. Celtia, a cargo de Jorgue Lafforgue, Buenos Aires: 1986

Gras, Elizabeth. *Time and perversion: Essays on the Politics of Bodies*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995. Citado por Lucía Guerra en “Género y cartografías significantes en los imaginarios urbanos de la novela latinoamericana”, *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, Boris Muñoz y Silvia Spitta, Eds. Biblioteca de América, Pittsburgh, 2003: 289.

Guerra, Lucía. “género y cartografías significantes en los imaginarios urbanos de la novela latinoamericana”, *Más allá de a ciudad letrada: crónica y espacios urbanos*, Boris Muñoz y Silvia Spitta, eds. Universidad de Pittsburghh, 2003

Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México: 1951

Heynen, Hilde. "In New Babylon kun je niet wonen", in: DEZ. (red.) *Wonen tussen gemeenplaats en poëzie. Opstellen over stad en architectuur*. Ed. 010. Róterdam: 1993

Halperín Donghi, Tulio. “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina”. Daniel Balderston et alia. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Alianza, Buenos Aires/ Madrid:1987. Citado por Jorgelina Corbata. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*, Corregidor, Buenos Aires, 1999: 27-28.

Horace. “Horace: *The Art of Poetry*” in *Aristotle /Horace/ Longinus; Classical Literary Criticism*, Penguin, England: 1965

Ingenieros, José,

-*La historia de la locura en Argentina*, Buenos Aires, Elmer, 1956.

-*La simulación de la locura*, Biblioteca Virtual, 2000

-*La simulación en la lucha por la vida*, Librodot.com (sin fecha).

Jameson, Frederic.

-*El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Buenos Aires, 1992

-*La estética geopolítica*, Paidós, Buenos Aires, 1995

Jáuregui, Carlos A.; Juana Suárez, “Profilaxis, Traducción y ética: la humanidad “desechable” en Rodrigo D, No futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 199, Abril-Junio 2002, 367-392

Jay, Martin. “La imaginación apocalíptica” en Campos de fuerza, Entre la historia intelectual y la crítica cultural. Paidós, Barcelona, 2003

Klaus Schaffauer, Markus. “La oralidad: el sexo /género traicionado”, José Morales Saravia y Bárbara Schuchard (eds), *Roberto Arlt, una modernidad argentina*, Biblioteca Ibero-Americana, Vervuert, 2001

Koepnieck, Lutz P. "Fascist Aesthetics revisited". E-ISSN: 1080-6601 Print ISSN: 1071-6068 *Modernism/Modernity*, 6.1 Publisher: The Johns Hopkins University Press: 1999, pp. 51-73

Kok, Bodil. “La plaga del plagio en Piglia”, *Universidad de Leiden*, 2006. Texto inédito.

Koonings, Kees y Dirk Kruijt, *Societies of fear, The legacy of civil war, violence and Terror in Latin America*, Zed Books, London/ New York: 1999

Kristeva Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*, trad. Mariela Sánchez, Caracas: Monte Ávila: 1997

Lacan, Jacques. *Ecrits: a selection*, Routledge, London: 2001

Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel, ensayos sobre la narrativa policial*, Colihue, Buenos Aires. 1996

Lander, María Fernanda. "The intellectual's Criminal Discourse in *Our Lady of the Assassins* by Fernando Vallejo", *Discourse*, No. 25.3, pp.76-89 (2003)

Lastra de Matías, Gilles. *Quimera* no. 203, 2001, p.13-18.

Lefebvre, Henri. *The production of space*, Blackwell, Oxford, 1991

Lévi-Strauss C. *Saudades de Sao Paulo*. Sao Paulo, Companhia das Letras, 1966.

Link, Daniel.

- (Comp.) “Crítica y ficción” (entrevista a Ricardo Piglia). En *Página /12* (“Radarlibros” suplemento literario), domingo 19 de diciembre 1999

- *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. La marca, Buenos Aires, 1992

- “Literatura de compromiso”, *Universidad de Buenos Aires*, 1999b

Lucas, D.W. (ed.) *Aristotle Poetics*. Clarendon Press, Oxford: 2001 (1968)

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*, Perfil, Buenos Aires: 1999.

- "Territorios del presente, los antinacionales en América Latina", *Grumo*, No.3, 2005.

Lyotard, *La condición posmoderna*, Planeta-Agostini, Barcelona: 1992

Man, Paul de.

- *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1988

- “La tarea del traductor en Walter Benjamin”. *Resistencia a la teoría*. Traducción de Helena Elorriaga y Oriol Francés. Editorial Visor, Madrid: 1990

Mansilla, Lucio. *Una excursión a los indios Ranqueles,*

<http://es.wikisource.org/wiki/Una_excursi%C3%B3n:_Cap%C3%ADtulo_6>

Marinetti, Filippo Tommaso. *El manifiesto futurista* (1909). Tomado de: <www.cronologia.it/storia/a1909c.htm>. Traducción, introducción y notas de Fr. Ricardo W. Corleto.

Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*, Losada, Buenos Aires, 1968

Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982. Texto original: Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor: 1965

Mattalía, Sonia.

-Mattalía, Sonia. *La figura en el tapiz: (teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti)*, Tamesis Books, 1990.

-“Las huellas del fantasma: La pesquisa” en *El lugar de Juan José Saer, Actes du colloque international, La gran Motte*, Montpellier, 28-29 mayo 2001, pp.37-50

McKenna, Andrew J. *Violence and difference*, University of Illinois, Chicago: 1992

Mella, Daniel. *Derretimiento*, Trilce, Montevideo: 1998

Milmaniene, José E. *Clínica del texto. Kafka Benjamin Lévinas*, Biblos, Buenos Aires: 2002

Montero, Oscar. “Modernismo y ‘degeneración’: *Los raros de Darío*”, *Revista Iberoamericana*, núms. 176-177, julio-diciembre 1996

Muñoz, Boris y Spitta, Silvia. Ed. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Biblioteca de América, Pittsburgh: 2003

Muñoz, Boris “La ciudad de México en la imaginación apocalíptica”. En Boris Muñoz y Silvia Spitta eds. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios*, Biblioteca América, Universidad de Pittsburgh, 2003: 75-98.

Musch, Martín van. *Handboek voor het hiernamaals, rijzen naar hemel en hel*. L.J. Veen, Amsterdam: 2004.

O'Bryen, Rory. "Representations of the City in The narrative of Fernando Vallejo" *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 13, No.2 Agosto 2004, pp. 195-204)

Olmos Vélez, M. Candelaria. “La verdad imposible: una lectura de La pesquisa de Juan José Saer” SISIB<<http://www.uchile.cl/bibliotecas>>

Otero, José. “El Tiempo en la Poesía de José Asunción Silva” *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, Vol. 24, No. 4 (Dec., 1970), pp. 162-169

París Pombo, María Dolores. "Estudios sobre el racismo en América Latina" *Universidad de México*. Departamento de Relaciones Sociales, Política y cultura: 2005. pp. 290-309

Paz, Octavio. *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1990

Pécaut, Daniel; Kees Kooning; Dirk Kruijt (Ed). "From the Banality of violence to Real terror: The case of Colombia", 1999

Pereira, Maria Antonieta. "O laboratorio do escritor", en Rodríguez Pérsico,

Piglia, Ricardo.

- "Roberto Arlt: la ficción del dinero", *Hispanamérica* 3.7 1974: 25-28
- "La Argentina en pedazos", *Revista Fierro*, Año 1, Nº1. 1984: 9
- "Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria" en *Página /12* Buenos Aires, 1991, enero, pp. 59-62- p. 60.
- *Respiración artificial*, Seix Barral-Biblioteca Breve, Buenos Aires: 1997
- *Plata quemada*, Anagrama, Barcelona: 2000
- *Crítica y ficción*, Planeta/Seix Barral, Buenos Aires: 2000^a
- "En otro país" en *Prisión Perpetua*, Lengua de trapo, Madrid: 2000b
- *Formas breves*, Anagrama, Barcelona. 2000 c
- "El arte es extrañamiento: una manera nueva de mirar lo que ya vimos", Entrevista de Juan Gabriel Vásquez, *Revista Lateral*, Enero 2001, Nro. 73
- *Nombre falso*, Anagrama, Barcelona, 2002 (1975).
- *La ciudad ausente*, Seix Barral, Barcelona, 2005a (1992).
- *El último lector*, Anagrama, Barcelona: 2005b

Pizarnik, Alejandra. "Nota sobre un cuento de Julio Cortázar "El Otro Cielo", *Letras*, Buenos Aires: 1971, p. 61

Ponce, N., S. Pastormerlo y D. Scavino. *Literatura policial en la Argentina*, *Waleis, Borges, Saer*, Universidad Nacional de La Plata, 1997

Praz, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze : 1996 (1930)

Premat, Julio.

- *La dicha de Saturno, escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo editora, Buenos Aires: 2002
- "Los espejos y la cópula son abominables" en *Ricardo Piglia, una poética sin límites*, Adriana Rodríguez Pérsico, compiladora. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh: 2004, pp. 123-134.

Quincey, Thomas De. *El asesinato como una de las bellas artes*, Espasa Calpe, Madrid: 2000. Traducción de Antonio Dorta

Quiroga, Horacio.

- *Obras inéditas y desconocidas*. Con prólogo de Noé Jitrik y notas de Jorge Ruffinelli. Novelas cortas, Tomo I (1908-1910), Arca, Montevideo: 1967.
- *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Ed. Fontana, Barcelona: 1995

Rama, Ángel.

- *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancias socio- económicas de un arte americano*. Universidad de Venezuela, Caracas: 1970.
- *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca: 1998

Rank, Otto. *El doble*, Ediciones Orion, Buenos Aires: 1976

Real de Azúa, Carlos. *Ambiente espiritual del 900*, Arca, Montevideo: 1984

Reguillo, Rosana. "Las derivas del miedo". Muñoz, Boris y Spitta, Silvia. Eds. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Biblioteca de América, Pittsburgh: 2003. pp. 161-183

Retamar, Fernández. *Calibán*, Aquí poesía, Montevideo: 1973

Ricoeur, Paul.

- "Hermenéutica de la consciencia histórica" *Historia y literatura*. Françoise Perus, comp. México: Instituto Mora, 1997
- *Historia y narrativa*, Piados, Madrid: 1999
- *Sobre la traducción*, Piados, Buenos Aires: 2005

Rodó, José Enrique. *Ariel*, Cátedra, Madrid: 2000

Rodríguez Carranza, Luz.

- Luz Rodríguez Carranza y Marilene Nagle, *Reescrituras*, Rodopi, Ámsterdam – Nueva York, 2004
- "Dissenting mildly: A teacher as a popular journalist", *Semiótica* 140-1/4, 2002; 181-195

Rodríguez Monegal, E.

- *Letras*, Buenos Aires, 1981; pp. 133 –147
- "Le Fantôme de Lautréamont", *Revista Hispanoamericana* (Pittsburgh), vol. XXXIX, números 84-85, julio-diciembre de 1973, pp. 625-639.

Rodríguez Pérsico, Adriana (comp.) *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Instituto internacional de literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh: 2004

- "Plata quemada o un mito para el policial argentino", A. Rodríguez Pérsico, *Ricardo Piglia, una poética sin límites*, 2004, pp. 113-121.

Romero, Gladys Nancy. *La evolución hacia una criminología radical*, Fabián J. Di Placido, Buenos Aires: 1999.

Rosas Crespo, Elsy. Universidad Central (Colombia) *Espectáculo no. 24/ virgen.html* Universidad Complutense de Madrid: 2003

<www.ucm.es/info/espectaculo/número24>

Rotker, Susana.

- (editora) *Las ciudadanías del miedo*, Nueva Sociedad, Caracas: 2000
- “Ciudades escritas por la violencia” (A modo de introducción), en Susana Rotker, *Las ciudadanías del miedo*, Nueva sociedad, Caracas: 2000

Ruggiero, Vincenzo. *Crime in Literature, Sociology of deviance and fiction*, Verso, London. 2003.

Sade, Marqués de. *Filosofía del tocador*, Edimat libros, Madrid, 1999

Saer, Juan José.

- La pesquisa*, Muchnik Editores, Barcelona: febrero de 2002. (Primera edición en Seix Barral, Buenos Aires: 1995)
- El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires: 1997
- Las nubes*, Buenos Aires, Seix Barral: 1997
- Cuentos completos (1957-2000)*, Seix Barral Buenos Aires, 2001

Said, Edward W. *Orientalism*, Penguin Books, London, 1995

Saítta, Silvia. “Roberto Arlt y las nuevas formas periodísticas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Roberto Arlt, julio 1993

Sarlo, Beatriz. “¿Arcaicos o marginales? Situación del intelectual en el fin de siglo”. *Punto de vista*, 47, (diciembre 1993) pp.1-5

Scavino, Dardo. “La pesquisa de Saer o la deconstrucción de lo hechos” en N. Ponce, S. Pastormerlo y D. Scavino, *Literatura policial en la Argentina, Wales, Borges, Saer*, Universidad Nacional de La Plata, 1997

Schmitt, Carl. *Der Begriff des Politischen*, Duncker & Humblot, Berlín, 1963

Sloterdijk, Peter.

- Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid: 2003a
- El desprecio de las masas, ensayos sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Pre-textos, Valencia: 2002
- Esferas I. Burbujas. Microsferología*, Siruela, Madrid: 2003c
- Esferas II. Globos, Microsferología*, Siruela, Madrid: 2004
- Extrañamiento del mundo*, Pretextos, Valencia: 2001
- Het Kristal Paleis*, (El palacio de cristal), SUN, Ámsterdam: 2006
- Regels voor het mensenpark*, Boom, Amsterdam: 1999.

Señalo el número de página de este libro pero uso la traducción al castellano (*Reglas para el Parque Humano. Una respuesta a la "Carta sobre el Humanismo"* Siruela, Madrid: 2003b) que se encuentra en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/index.htm>

Soler, Ricaurte. *El Positivismo Argentino*. Paidós, Buenos Aires: 1968.

Strindberg, August. *Inferno*, Valdemar, Madrid: 2001.

Tascón, Mario Correa. "Vallejo, poeta del racismo" *EI colombiano*, octubre de 2000 <<http://www.elcolombiano.com.co/proyectos/virgendelossicarios/vallejo.htm>>

- Terán, Oscar.** *"Estudio preliminar" a Ingenieros: pensar la nación.* Alianza, Madrid: 1986.
- Tittler, Jonathan** (Edit). *Violencia y literatura en Colombia,* Orígenes, Madrid: 1989.
- Todorov, Tzvetan.** *Crítica de la crítica,* Paidós, Barcelona, Buenos Aires: 1991.
- Torres Gutiérrez, Carlos Luís.,** "Plata quemada en el umbral de la novela policíaca posmoderna". En *Espéculo.* Revista de estudios literarios. No. 12. Universidad Complutense de Madrid (1999)
<<http://www.ucum.es/info/especulo/numero12/platque.html>>
- Tres puntos,* Semanario, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1997
- Troncoso, Marino.** "De la novela en la violencia a la novela de la violencia" en Jonathan Tittler (Edit), *Violencia y literatura en Colombia,* Orígenes, Madrid: 1989, pp. 31-40.
- Tur Donatti, Carlos M.** (DEAS-INAH) "Lenguaje, discurso historiográfico y racismo en Argentina" *La Insignia.* (Revista digital latinoamericana en Argentina) Argentina, julio del 2004
- Vallejo, Fernando.** *Almas en pena, Chapolas negras,* Santillana Santafé de Bogotá: 1995
-*La virgen de los sicarios,* Suma de Letras, Madrid: 2002
- Vattimo, Gianni.** *Ética de la interpretación,* Paidós, Buenos Aires, 1992
- Vittiello, Vicente.** "Historia, Naturaleza, Redención". En Felix Duque, Friederich Hogemann, Francisco Tanauta, Juan Manuel Navarro Cordón, Vicente Vittiello. *Los confines de la modernidad,* Juan Granica Ediciones, Barcelona, 1988
- Walde Uribe, Erna von.**
- "La sicaresca colombiana: narrar la violencia en América Latina", *Nueva sociedad* 170, noviembre-diciembre 2000. pp. 222-227
- "La novela de sicarios y la violencia en Colombia", *Iberoamericana* No.3, septiembre de 2001. pp. 27-40
- "Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate". *Teorías sin disciplina,* Edición de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, México: 1998.
(Extraído de: <<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/walde.htm>>)
- Walsh, Rodolfo.** *El violento oficio de escribir (obra periodística 1953-1977),* Edición de Daniel Link, Planeta, Buenos Aires, 1995
- Weber, Max.**
- *La política como vocación,* en
<http://derecho.itam.mx/facultad/materiales/proftc/herzog/Weber.pdf>
- *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I* (9 ed., Vol. 1) J.C.B. Mohr, Tübingen: 1988.
- Williams, Raymond.** *Marxismo y literatura,* Barcelona:1980.

Zizek, Slavoj.

- El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo.* Paidós, Buenos Aires: 2005
- Ideología, un mapa de la cuestión,* (comp.) Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires: 2003
- Mirando al sesgo,* Paidós, Buenos Aires: 2004
- Porque no saben lo que hacen, El goce como factor político,* Ed. Paidós, Buenos Aires: 1998.

Sitios web

- http://es.wikisource.org/wiki/Una_excursi%C3%B3n:_Cap%C3%ADtulo_6
- <http://www.criminologiahispana.org/lombroso.htm>
- <http://www.dpi.bioetica.org/jurisdpi/galeano.htm>
- <http://www.geocities.com/cjr212criminologia/gal.htm>
- <http://www.herrerros.com.ar/ingeniero.htm>
- <http://www.online-literature.com/dostoevsky/idiot/>

SAMENVATTING

In dit proefschrift heb ik de representatie van geweld in drie spraakmakende Latijns Amerikaanse romans van de jaren negentig onderzocht. Het corpus omvat een Colombiaanse en twee Argentijnse romans: *La virgen de los sicarios* (De Madonna van de moordenaars) van Fernando Vallejo, *La pesquisa* (Het onderzoek) van Juan José Saer en *Plata quemada* (Verbrand geld) van Ricardo Piglia.

De drie romans laten buitengewone vormen van geweld zien, uitgevoerd door enigmatische personages die in de vertellingen monsterlijke en soms engelachtige eigenschappen krijgen toegedicht. Hun daden dagen de hele maatschappij uit en belasten haar met moeilijke ethische vragen.

Het gaat in alle drie de romans over geweld dat nergens toe dient. Moorden en wreedheden lijken zich af te spelen buiten de symbolische of rationele orde. In *La pesquisa* zijn het gruwelijke seriemoorden op bejaarde dames als kunstzinnige expressie, in *La virgen de los sicarios* gaat het om geweld uit verveling of erotische sensatie en in *Plata quemada* om het brute geweld van rovers maar ook om geweld als vorm van (hopeloos) verzet.

In alle drie de romans is de stad de plaats van handeling en speelt, als *lieu de mémoire* van de gemeenschap, een belangrijke rol. Latijns Amerika kent eind jaren negentig dichtbevolkte steden die in verschillende gradaties blootgesteld zijn aan de globalisering. Het zijn grote ‘post-utopische’ steden waar modernisering zich voornamelijk manifesteert als irrationeel consumentisme, nieuwe vormen van armoede, geweld en onveiligheid.

Net als in andere delen van de wereld, voelt de burger van de Latijns-Amerikaanse megalopolis zich vervreemd ten opzichte van de stedelijke ruimte. De stad is geen plek waar men geborgenheid, herkenbaarheid of solidariteit vindt, maar een open, veranderde ruimte die men niet meer begrijpt noch beheerst. Het is de plaats van levensbedreigende risico’s, een plaats waar de mens ook zichzelf verliest.

De romans uit dit corpus zijn alledrie stadsvertellingen en gehoorzamen aan de spelregels van klassieke genres: de politieroman, de stadskroniek, de misdadjournalistiek of het zogenoemde *non fiction* genre.

In *La pesquisa* van Juan Jose Saer moet een Franse politiecommissaris de identiteit van een seriemoordenaar in Parijs vaststellen. Later blijkt dat het verhaal van de moorden wordt

verteld in het verre Argentinië waar een groep vrienden de zaak bespreekt. Zelf proberen ze de identiteit te achterhalen van de auteur van een mysterieus manuscript. De verhalen van deze twee onderzoeken lopen parallel en door elkaar. Geen van de mysteries wordt opgelost. Het belangrijkste enigma wordt langzamerhand de werkelijkheid zelf.

In *Plata quemada* van Ricardo Piglia pleegt een criminele bende een bloedige bankoverval waar ook politici bij betrokken zijn. De bende verbreekt het contact met zijn hooggeplaatste opdrachtgevers en besluit met het hele roofgoed te vluchten naar het nabije Montevideo. Een nietsontziende Argentijnse politiecommissaris, die marteling als methode hanteert (en ideologisch een soort prefiguratie is van de Junta uit de jaren zeventig), heeft als taak de inbrekers te achtervolgen en te arresteren. Een misdadjournalist loopt mee en onderzoekt de gebeurtenissen voor zijn krant *El mundo*. De lezer wordt geconfronteerd met een “oerwoud van stemmen” (getuigen, psychiatrische en politierapporten, verklaringen van arrestanten, krantenartikelen en filosofische beschouwingen). Niemand echter schijnt deze informatie te hebben geïnterpreteerd of geordend. Het is alsof de materialen onverwerkt op het bureau van een journalist zijn achtergelaten. Ordening en interpretatie lijken hierbij een taak voor de lezer. Een tekst als opdracht. De climax van het verhaal doet de maatschappij op haar grondvesten schudden: de criminelen verbranden de buit en gooien stukjes verbrande bankbiljetten door het raam van het, door een leger van politieagenten en nieuwsgierigen omsingelde, appartement.

In de roman *La virgen de los sicarios* van de Colombiaan Fernando Vallejo, wandelt de verteller Fernando, een conservatief ingestelde homoseksuele grammaticus, door Medellín met zijn minnaar Alexis, een jonge huurmoordenaar. De hele roman bestaat uit de woedende en apocalyptische monoloog van de nostalgische Fernando die tegen nagenoeg alles ageert: God, de kerk, de politici, de president, de menigte, de Colombianen, de moderne leugenachtige tijd en de mens zelf die, volgens hem, het beste van het aardoppervlak zou kunnen verdwijnen. In de loop van het verhaal bewijst Alexis zijn liefde voor Fernando door elke persoon die de irritatie van zijn kompaan wekt (en dat zijn veel mensen; taxichauffeurs, clowns, zwervers, onaardige passanten, zwangere vrouwen, kinderen) onmiddellijk te doden.

Dit werk verbindt de volgende drie thema's. Ten eerste: geweld als zodanig en de wijze waarop het zichtbaar wordt in deze teksten. Ten tweede de stad, niet alleen als plaats van handeling maar ook als belichaming van cultureel maatschappelijke projecten van de twintigste eeuw en als de plaats waar de individuele subjectiviteit en de collectieve vormen

van bestaan gestalte krijgen. Het derde thema betreft de problematische verhouding tussen verleden en heden die zich in deze romans manifesteert in de vorm van anachronismen. De afwezigheid van grote verhalen die betekenis kunnen geven aan het bestaan vertaalt zich in deze romans als een vergeten, ontkend of verhuld verleden. Het is alsof er een crisis van overlevering schuilt achter de verwarring van de personages.

Deze elementen hebben, mijn inziens, een nieuwe vertelling over geweld mogelijk gemaakt in de jaren negentig. Ook de erfenis van extreme vormen van collectief geweld in Colombia en Argentinië zijn factoren van belang die een herbezinning op de twintigste eeuw en zelfs van een bepaalde idee over de mens hebben bevorderd.

Argentinië leed in de jaren negentig nog onder traumatische herinneringen aan het politieke en staatsgeweld van de jaren zeventig en tachtig. Colombia heeft te kampen met de sporen van bijna honderd jaar (soms verkapte) burgeroorlog. Deze periode heeft de Colombiaanse literatuur gekenmerkt. De romans van Gabriel García Márquez hebben dit geweld bijvoorbeeld vaak als thema of achtergrond. *La virgen de los sicarios* van Fernando Vallejo verwijst echter op een expliciete manier naar de latere gewelddadigheden van de jaren tachtig en negentig die van Colombia statistisch gezien het meest gewelddadige land ter wereld hebben gemaakt.

In het theoretisch gedeelte van dit werk heb ik het verschijnsel van geweld in relatie tot de gemeenschap besproken aan de hand van een aantal denkers, onder anderen Max Weber, Walter Benjamin, René Girard, George Bataille, Michel Foucault, Peter Sloterdijk, Giorgio Agamben, Roberto Esposito.

Geweld moet niet worden gezien als een buitengewoon verschijnsel maar als een constituerend element van de gemeenschap. Geweld ligt aan de basis van de samenleving en is de oorsprong van maatschappelijke instituties als het rechtssysteem dat in essentie een geformaliseerde vorm van machtsgevoel, wraak en vergelding is. Er is geen gemeenschap die niet op een of andere oervorm van offer gefundeerd is. Alle oude vertellingen van de mensheid (religie en mythologie) vertellen volgens René Girard - in code - een verhaal van geweld, van offer, van zondebokken en moord. Zelfs de rede bestaat uit een gewelddadig gebaar van afscheiding, afwijzing en zuivering. Subjectiviteit is het product van disciplinaire strategieën zoals Foucault herhaaldelijk heeft aangetoond of van een 'mensentemmend proces' zoals Peter Sloterdijk denkt. De paradox van het geweld schuilt in het feit dat dagelijkse gewelddadigheden die genormaliseerd zijn (zoals het geweld van de economie, van modernisatieprocessen, van rationalisering, van medische en repressieve instellingen) de

meest aanwezige en tegelijkertijd, de meest onzichtbare vormen van geweld zijn. Ook ideologieën zijn, in feite, vaak vormen van gerationaliseerd en verhuld geweld.

Het probleem van het geweld in de fictie is het probleem van haar zichtbaarheid in de tekst. Fictieliteratuur neemt een ambivalente plaats in bij dit spel van verhulling en onthulling. Literatuur als fictie is niet alleen de zuivere uitdrukking van een heersende ideologie. De literaire tekst leeft van verlangen, verleiding en van het verbodene. Deze ambiguïteit heeft van de literatuur van de moderne tijd een geprivilegieerde ruimte gemaakt om het kwaad uit te beelden.

In mijn optiek moet men deze Latijns-Amerikaanse romans van de jaren negentig lezen als manifestaties van een continuïteitscrisis. Het zijn complexe teksten die relatief eenvoudige verhalen vertellen. Tussen de regels door, echter, blikken zij terug op de gehele twintigste eeuw. In elke van deze drie romans schuilen één of meer herschrijvingen van vroegere teksten. Het is een vorm van kritische terugblik die ingebed is in de structuur van de romans. Men schrijft over een hedendaags geweld dat verwijst naar gewelddadigheden uit het verleden: geweld dat aan de basis stond van de moderniseringsprojecten in Latijns Amerika in de vorige eeuw. Wat hiermee wordt gesuggereerd is niet een continuïteit van de cultuur maar een continuïteit in het geweld.

De criticus Ángel Rama heeft het geheel aan geïnstitutionaliseerde vormen van culturele dominantie en uitsluiting (vaak op basis van ras, zuiver taalgebruik, Europese en katholieke waarden en masculiniteit) die de leidende culturele elite heeft gecreëerd en gepropageerd vanaf 1900, 'de geletterde stad' genoemd. De romans kunnen gelezen worden als manifestaties van het onherroepelijke verval van deze geletterde stad.

De methodologie die ik heb toegepast om deze verhalen te analyseren berust op een contrastieve overlapping van beelden of beter gezegd van constellaties. In eerste instantie ben ik op zoek gegaan naar matrices (in de zin van basisvormen) van deze romans in de literatuur uit het verleden. Daarna heb ik ze als het ware bovenop de nieuwe constellaties die deze teksten uitbeelden gelegd. Zo heb ik een meer accuraat beeld kunnen krijgen van de dialoog die deze romans met het verleden of met de overlevering hebben gevoerd. Na deze diachronische zoektocht (waarbij elke roman vanuit het perspectief van zijn eigen modellen uit het verleden werd bestudeerd) heb ik in derde instantie een synchronische vergelijking uitgevoerd om de onderlinge verbanden tussen de drie (contemporaine) romans te kunnen blootstellen. Op deze manier heb ik aangetoond dat alle drie de steden in deze romans in feite verschillende varianten zijn van één en dezelfde stad. Er komt een verhaal aan het licht dat ten

grondslag ligt aan de drie vertellingen. Het is als het ware een soort diepe structuur waarin de geschiedenis van de stad en haar geweld opnieuw wordt verteld.

La pesquisa is sterk gebaseerd op enkele detective verhalen van Jorge Luís Borges en een verhaal van Julio Cortázar (“El otro cielo” “De andere hemel”). Saer radicaliseert in zijn roman de klassieke epistemologische onzekerheid van de detectives van Borges. Wat betreft het verhaal van Cortázar lijkt het werkelijk te gaan om een herschrijving, zij het met significante accentverschuivingen. Alle elementen van dit verhaal spelen een rol in de roman van Saer. De verdubbeling van een stad en van een personage, de droom, seriemoordenaars, de verwijzingen naar oorlog en de heimelijke aanwezigheid van de dichter van het kwaad: de negentiende-eeuwse *poète maudit* Graaf van Lautréamont (Isidore Ducasse).

In het verhaal van Cortázar lijkt de dichter de sleutel te bezitten tot een specifieke poëtische kennis over een bevrijdende erotiek van geweld. De verteller is een dromerige maar oppervlakkige jongeman die via een winkelpassage in het Buenos Aires van de jaren veertig in het Parijs van 1870 belandt. Daar ervaart hij een vreemd soort geluk in het bohemien nachtleven. In de armen van een jonge prostituee leert hij een liefde zonder formaliteiten kennen in een buurt die geterroriseerd wordt door een seriemoordenaar. Vreemd genoeg schijnt de angst voor het geweld echter het gevoel van geluk te versterken.

Lautréamont is een figuur omgeven door mysterie, een soort artistieke dubbelganger van de moordenaar want zijn poëzie boezemt de bourgeoisie een soortgelijke angst in (de naam van de dichter klinkt overigens door in de naam die het volk geeft aan de onbekende moordenaar: Laurent). De verteller ontmoet de dichter in een café maar weet van hem slechts dat hij ‘de Zuid-Amerikaan’ wordt genoemd. Hij voelt een vreemde verwantschap met de dichter maar durft toch niet met hem te praten. Aan het einde van het verhaal keert hij terug naar zijn middelmatige burgerleven in Buenos Aires, zich steeds afvragend wat hij eigenlijk gemist heeft.

In *La pesquisa*, de roman van Juan José Saer, verschijnt het geweld niet als de belofte van een toekomstig geluk of een soort bevrijding, maar als een allesvernietigende kracht. Het personage dat de donkere stad verkent is geen dromerige jongeman zoals bij Cortázar, maar een sceptische politie-inspecteur die een reeks gruwelijke moorden moet onderzoeken. In plaats van de rationele analyse lijken bij hem het obscure verleden van zijn eigen moeder en een oud boek over Griekse mythologie (dat een regressief denken naar de oertijd van de mens suggereert) een alternatieve bron van kennis te bieden. De droom in het verhaal van Cortázar

wordt hier de nachtmerrie van de commissaris en de “andere hemel”, een hel. Volgens Saer valt de werkelijkheid niet te beheersen in termen van empirische of objectieve kennis. Sterker nog: dit soort kennis brengt ons dichterbij het niets.

Uiteindelijk ontdekt de inspecteur dan ook niet de identiteit van de dader maar zijn eigen potentiële monstrositeit. In *La pesquisa* brengt empirisch onderzoek de mens niet tot inzicht maar tot een verschrikking die geen naam lijkt te hebben en geen ander beeld oplevert dan dat van menselijke resten: de dood als pure stoffelijkheid.

Plata quemada, de roman van Ricardo Piglia, is een reconstructie van criminele feiten uit het Buenos Aires van 1965. De matrix van dit verhaal bestaat echter niet alleen uit oude politiedossiers. Minstens zo belangrijk is het werk van een andere Argentijnse schrijver uit de jaren dertig: Roberto Arlt. Piglia gebruikt alle kenmerkende elementen van het werk van Arlt: de retoriek van de journalistiek en de criminaliteit, de taal van de straat, de thema's van het verraad, de misdaad, de prostitutie, het geld als dynamische bron van fictie. Arlt is de schrijver die het keurige zelfbeeld van de Argentijnse middenklasse in de jaren dertig van de vorige eeuw heeft verstoord. De verschillen tussen Arlt en Piglia zijn echter beslissend.

In *Plata quemada* komen de voortvluchtige daders van een overval via een spiraal van geweld waarbij ook de politie en verschillende politici betrokken zijn tot een soort apocalyptische confrontatie. Een van de daders is de psychisch gestoorde bandiet Dorda. Midden in het geweld vormen zijn chaotische en apocriefe herinneringen plotseling een betekenisvol geheel. De analyse van dit personage laat zien dat deze wanordelijke herinneringen, opgeslagen in zijn psychotische geest, fragmenten zijn van een vergeten collectief geheugen in de vorm van passages uit de negentiende-eeuwse verzets- en volksliteratuur.

In tegenstelling tot de retoriek van schuld en biecht van de personages van Arlt, voert Piglia personages op die noch spijt noch medeleven tonen en verzetten zich tot de dood erop volgt. De lezer heeft toegang tot allerlei officiële documenten die informatie geven over de bandieten maar hun echte levensverhaal wordt door henzelf aan elkaar verteld. Het zijn geweldloze conversaties in het donker, aan de rand van de cultuur en van de wet. Het is een communicatie in de marge die een soort obscure utopie voor ingewijden lijkt uit te beelden. De gewelddadige personages van Piglia vervallen overigens niet in verraad of vernedering zoals die van Arlt, maar groeien uit tot ambivalente helden.

De beslissing van de criminelen om het geld te verbranden (het motief voor zoveel doden) wordt door de aanwezige menigte en de media gezien als een perverse en zelfdestructieve daad. Maar de actie confronteert vooral de calculerende rede van het kapitalisme met zichzelf.

De roman van Piglia heeft geen vaste of bekende verteller maar een stille onzichtbare luisteraar. De structuur van het verhaal lijkt een specifiek soort lezer te produceren: een nieuwsgierige, een verbijsterde lezer. Geplaatst in de positie van luisteraar van stemmen en geruchten voelt deze geëngageerde lezer zich deelnemer aan een complot. Hij heeft de taak om uit deze fragmenten van gesprekken het ware verhaal te reconstrueren. Ricardo Piglia (sterk beïnvloed door het messianistisch denken van Walter Benjamin) suggereert het toekomstige bestaan van een compleet verhaal waarin (zoals in Dorda's hoofd) alle fragmenten hun plaats zullen vinden en waarin alle slachtoffers van de geschiedenis hun echte naam zullen terugkrijgen.

In *La virgen de los sicarios*, de roman van Vallejo, is de grammaticus Fernando een afstammeling van de klassieke Colombiaanse intellectueel uit het begin van de twintigste eeuw. Zijn nostalgie, zijn inclinaties en voorkeuren maar ook zijn eigen beroep van taalkundige, verraden in hem de vertegenwoordiger van de traditionele geletterde elite die het beschavingsproject van de vorige eeuw heeft geleid. In mijn analyse laat ik zien hoe het seksuele en economische contract tussen de grammaticus Fernando en de moordenaar Alexis, zijn oerbeeld vindt in de constellatie die de Uruguayaanse essayist, José Enrique Rodó, geschetst had in zijn beroemde manifest *Ariel* uit 1900.

Rodó schetste een symbolische alliantie tussen een meester van de beschaving en een engel van de hoop, gebaseerd op het Shakespeareaanse model van *The Tempest*. In het fantasiespel van Shakespeare, werken Prospero, een wijze koning in ballingschap en Ariel, een engelachtig wezen met magische krachten, samen tegen een heks en de monsterlijke Caliban op een spookachtig eiland.

In het boek van Rodó vertegenwoordigde het personage Prospero een intellectuele gids van de jonge generatie die van Latijns Amerika een spirituele grootmacht van de toekomst moest maken. Ariel is de engel van de hoop, de antropomorfische figuur van het ideaal, een symbool voor jonge intellectuelen in hun strijd tegen vulgariteit, utilitaristische waarden en de veramerikanisering van het continent.

In vergelijking met Próspero is Fernando, de meester van de taal in de roman van Vallejo, een losgeslagen en seksueel beluste misantroop die zijn "engel der wrake", Alexis, opdracht geeft willekeurige lieden van de balorige massa's van Medellin te vermoorden. Maar het is juist de taal van het nieuwe, stedelijke 'gepeupel' -het straatjargon die Fernando voortdurend toelicht en bespot- wat de taal van de grammaticus besmet en verandert. Zijn woedende betoog confronteert ons echter met stemmen uit de sloppenwijken en met de blikken van de

vermoorden. Net als een ontoegankelijke of vergeten tekst een tweede leven krijgt in de vertaling, biedt de agressieve en straffende vertelling van Fernando de anonieme slachtoffers van Medellín een vorm van paradoxale zichtbaarheid, een soort tweede bestaan in de fictie.

Het duo Fernando-Alexis laat het geweld in de taal en in de esthetiek van het utopische humanisme van de geletterde elite zien; het geheim van hun verdrongen begeerte, hun verholde agressie en hun angst voor de ander.

De romans lijken in eerste instantie drie zeer verschillende geweldsverhalen te zijn, met talloze filmische elementen, oppervlakkig en met weinig aanknopingspunten met de literaire overlevering. In feite vertellen alle drie echter eenzelfde verhaal: het debacle van het culturele moderne project van Latijns Amerika in de twintigste eeuw, althans de mislukking van een *imaginaire*, in de zin van een collectief gehanteerd beeld van de maatschappij en de geschiedenis. Deze romans vertellen de crisis van de stad als instantie van *Bildung*, integratie, burgerschap en legitimiteit. Een stad die haar eigen latente geweld de rug heeft toegekeerd.

Overschrijding en exces zijn wet in deze romans. Afgezien van het extreme geweld dat wordt getoond, overschrijden zij alle drie de vertelconventies van de genres waar zij naar gemodelleerd zijn. Deze herhaaldelijke ontsporing betreft meestal het verleden, dat zich ongevraagd opdringt in verkapte verwijzingen en anachronismen, maar ook in dromen, nachtmerries en vreemde stemmen. Op deze manier worden de stad en de cultuurtraditie herlezen vanuit het perspectief van fysieke pijn en de destructie van concrete lichamen. Het geweld lijkt een ongecontroleerde stroom van dubbelgangers, herinneringen en kadavers te produceren die een geërfd concept van beschaving en traditie op zijn kop zetten. Deze *metastase* lijkt de situatie te allegoriseren van een gemeenschap die haar symbolische consistentie is kwijtgeraakt en haar potentie voor zingeving heeft uitgeput.

ENGLISH ABSTRACT

The aim of this thesis is to explore in which way, in which configuration, three novels from the last decade of the twentieth century represent urban violence.

These novels are: *Plata quemada* by Ricardo Piglia, *La pesquisa* by Juan José Saer and *La virgen de los sicarios* by Fernando Vallejo. All three novels display extreme forms of violence. Frequently, this violence seems to position itself at the edge of reason or at least at the edge of what Jacques Lacan would refer to as symbolic order. The crimes are committed by enigmatic and silent characters to whom monstrous as well as angelic characteristics are attributed. Their violence defies the society as a whole and poses complex ethical problems.

La pesquisa is about a serial killing of elderly women in Paris, conceived as a work of art. In *La virgen de los sicarios* we read about arbitrary executions in the streets of Medellín apparently induced by boredom or pleasure in which rancour and eroticism are intertwined.

In all three novels, the city is the scene of the events and plays an important role as the space in which the collective memory resides. Latin American cities in the nineties are enormous conglomerates of huge demographic density where the so-called globalization is manifested through irrational consumerism, new forms of poverty and citizens' insecurity.

These novels are urban stories and are constructed according to the pattern of the classical genres of the modern city: the detective, the urban chronicle and the so-called non-fiction.

In *La pesquisa*, a bright Parisian police-inspector has to investigate the identity of a serial killer to whom he feels strangely close. Towards the middle of the novel it turns out that this is a story told in far-away Argentina where some friends have come together to carry out an investigation of their own: to identify the anonymous author of a mysterious unedited novel. Both investigations unfold in parallel and neither one is solved. The first one because it has two possible solutions and the second one because it is not continued. Towards the end it is reality itself that constitutes the enigma.

In *Plata quemada* by Ricardo Piglia, a criminal gang perpetrates a bloody assault on a bank in the province of Buenos Aires in which also some politicians are involved. The gang breaks with its contacts and escapes with the loot to Montevideo. An Argentinean police-inspector whose method is based on torture and ideologically foreshadows the subsequent dictatorship of the seventies, is faced with the task of capturing them and recover the money that belongs

to the politicians involved in the robbery. A journalist, the alter ego of the author of the novel, carries out a critical investigation of the events for the newspaper *El Mundo*. However, all that the reader perceives is a “jungle of voices”: witnesses’ declarations, police and psychiatric reports, philosophical considerations and improbable interviews with the gunmen. Nobody seems to have put any order in this chaos. It is as if all the investigation’s materials remain unprocessed in the journalist’s office. It is the reader who feels obliged to arrange them. *Plata quemada* is a text conceived as a task. Towards the end of the novel, the gunmen, surrounded by the police in an apartment in Montevideo, burn the loot and throw burning banknotes out of the window in an essential defiance of a society that only really values money.

In *La virgen de los sicarios* by the Colombian Fernando Vallejo the narrator, a rather conservative yet openly homosexual grammarian walks the streets of Medellín with his *sicario* (hired assassin) lover. The novel consists of an uninterrupted monologue by Fernando that is a diatribe against more or less everything: God, politicians, women, Colombians, the multitude, children, the general corruption and even against human kind whose only acceptable destiny, according to Fernando, is extinction. His lover Alexis, a boy from one of the miserable and violent *comunas* (slums) that surround the city and who is a *sicario*, demonstrates his love by killing everyone who provokes even the slightest irritation in Fernando (taxi drivers, mimes, beggars, pregnant women, disobedient children, passers-by).

This investigation revolves around three thematical axes: violence as a phenomenon in relation to social coexistence and the way it has been treated in literature. The city as a place where twentieth century civilization projects are crystallized and as a place where individual subjectivity and collective life are formed. Finally, its problematic relation with the past that in these novels is manifested through that same violence and through odd anachronisms.

There is no doubt that in Argentina as well as in Colombia these elements are particularly marked by a history of specific forms of violence. During the decade of the nineties Argentina is a country that is traumatized by the dictatorial violence of the seventies and eighties and by the Falklands War. Saer’s and Piglia’s novels, in an oblicuous yet visible way refer to these experiences and are somehow a discussion about the questions that recent history has left unsolved. Colombian literature wears the scars of nearly a century of civil war that lasted until the sixties of the past century. Gabriel García Márquez’s first novels unfold against the background of this violence. Although Fernando Vallejo’s text inevitably refers to the civil wars, the crux of *La virgen de los sicarios* is the most recent drug trade related violence, in

the decade of the eighties and the beginning of the nineties, which converted Medellín into one of the most dangerous territories on earth and left a legacy of trivialization of violence.

In the theoretical section of this thesis I have discussed the theme of violence in relation with the community drawing on works by Max Weber, Walter Benjamin, René Girard, George Bataille, Michel Foucault, Jacques Derrida, Peter Sloterdijk, Giorgio Agamben y Roberto Esposito. In spite of their many differences, these authors coincide in their view of the phenomenon of violence as inherent to the community. There is not one civilization that does not have a violent origin or that does not sustain itself through multiple forms of sacrifice. According to René Girard, the mythological and religious founding stories, in a veiled and metaphorical way, show a history of homicide, sacrifice, scapegoats and generalized killings. Reason itself is the product of a violent excision that separates it from madness, according to Derrida. Modern subjectivity is the product of disciplinary and humiliation techniques for Foucault and of domestication for Sloterdijk. The paradox of violence is that its most common manifestations (institutional, economical, educational, police or medical violence) are the most present and at the same time the most invisible types of violence. Violence is usually at the centre of ideology whose principal function is to rationalize it.

The problem of violence in fiction is that of the modes of its visibility in the text. Because it has always drawn on desire, the avatars of the body and the forbidden, literature occupies a special place in the production of discourse. This ambiguity has made it possible for it to function as a counterpoint to modernity, as a privileged space to represent evil.

It is my point of view that the novels that belong to this corpus should be read as manifestations of a profound discontinuity. They are narratologically complex texts that appear to be telling a simple story. However, between the lines, and embedded even in its own structure, a retrospective gaze unfolds towards the whole of the twenties century. Concealed in each and every one of these novels we find a rewriting of texts of the past and a complicated dialogue with cultural legacy. Contemporary violence appears to be reflected in the violence of the past. Thus, the texts that are dealt with here, propose a conception of an historical continuity that is not based on the documents of civilization but on violence.

Uruguayan critic Ángel Rama uses the term “the lettered city” to describe the total of institutions of the dominant culture in Latin America and its forms of exclusion, (based on writing as opposed to orality, the pureness of the language, and the European, catholic and masculine values). The three novels at the heart of this thesis, should in my opinion, be read as manifestations of the irreversible decline of the so-called lettered city.

The methodology used for the analysis of the texts consists of a superimposition of images or rather constellations (sometimes expressed in concrete images). First, in certain works from the past I have looked for the matrixes of these novels, their original constellations. Secondly, in order to obtain a more exact idea of the dialogue that they develop with tradition, I have superimposed these originary images on the new constellations. After this diachronical comparative examination, a form of vertical reading in time, I concluded with a synchronical comparison between the three contemporary novels. This is what I have called horizontal reading and in it the objective was to discover the elements in common that relate one to the other. Crossing these coordinates helped me to discover that the cities of each of these novels are really one and the same city and the violence is of a similar constellation. The result is that a story in common emerges from underneath the superficial stories: a sort of profound structure that retells the history of the modern Latin American city and of its violence.

La pesquisa de Juan José Saer is notably based on Jorge Luis Borges' detective stories and particularly on a story by Julio Cortázar, "*El otro cielo*". Saer's text radicalizes the uncertainty so distinctive of Borges' stories and exceeds it, exhibiting scatological details which is something that Borges always consciously avoided. Saer changes the role of death in Borges' texts by drawing its images to the centre of the plot. With regard to Cortázar's story, my impression is that Saer's novel is a rewriting of that story but again he transfers accents in a decisive manner. All the elements that are present in Cortázar's story also appear in *La pesquisa*: the apparition in a dream of a nocturnal double of the diurnal city, the duplication of identity, the serial killer, the reference to the European wars and the shadow of the poet of cruelty, Isidore Ducasse or Count de Lautréamont. However, the young dreamer who travels magically between tedious Buenos Aires of the forties to exciting Paris of 1870, in Saer's story is a bright and mature police-inspector who goes around a nightmare-like Paris in his dreams. This city is the obscene reverse of the diurnal city, its dark side. While the violence in Cortázar's story represents a promise of wholeness, in *La pesquisa* it represents the disintegration of all meaning. Cortázar's "*otro cielo*" is converted by Saer into another hell. Saer draws close what Cortázar maintained at a distance and, rather than the poetical happiness of the cortazarian surrealism, it is death that emerges from this collision and its only possible image is the bodies' sheer materiality.

Plata Quemada by Ricardo Piglia is a reconstruction of criminal incidents in Buenos Aires in 1965. However, the originary image of this story should not be searched for in the police

records of that era but in another Argentinean writer of the thirties: Roberto Arlt. Piglia utilizes all of Arlt's narrative resources, the city in its degradation, the Buenos Aires criminal urban vernacular, journalistic rhetoric, the topics of homicide and conspiracy, money as fiction's motor. Arlt was the first one to disrupt the complacent image of the Argentinean middle class in the thirties. However, the differences are decisive.

In *Plata Quemada*, the robbers' vertiginous escape ends up in a huge fight with the Montevideo police. In the middle of this chaos of apocalyptic proportions, one of the gunmen, the psychotic Dorda, a character tormented by voices and memories that are not his own, manages to put his memory in order which enables him to access a form of subjectivity and a destiny. A thorough analysis of this character, considered unclassifiable, reveals that his chaotic memory is literary because in his voices we recognize quotations and images of nineteenth century popular literature, but at the same time, these fragments without unity compose a lost collective memory. Dorda himself is an outlandish character who embodies all of national history's losers: the outlaw, the soldier, the immigrant, the psychiatric patient, the sexual pervert, the born criminal. He is a feuilleton character where parody and legend mix and nineteenth century popular theatre is meets with Brecht's.

Piglia substitutes the rhetoric of guilt and confession typical in Arlt's characters for comradeship and the cult of courage. As opposed to the press and official reports in *Plata Quemada* alternative truths go round in the boundaries of the city and of the law where solidarity and trust is found between criminals and prostitutes. The society is scandalized by the burning of the money because the money was the only accepted explanation for the violence. Burning the money interrupts the logic of the transgression and of the offence and perverts the capitalist discourse which in this resistance is left without any foundation.

La virgen de los sicarios is an uninterrupted monologue pronounced by the grammarian Fernando, the urban chronicler who walks around Medellín with his *sicario* lover. His preferences and prejudices give him away as an heir of the intellectual elite that was consolidated in Colombia a hundred years before. While Dorda is a compendium of the excluded voices, Fernando is one of the discourses of power. My analysis reveals to which extent the originary image of the couple represented by Fernando and Alexis lies in the constellation proposed by the Uruguayan José Enrique Rodó in his essay (and manifesto) *Ariel* of 1900.

Rodó suggested, with enormous success in his era, the image of spiritual alliance between the wise maestro Prospero, America's youth and Ariel, the symbol of the ideal, the angel of hope.

This constellation is explicitly based on Shakespeare's drama *The Tempest* in which a wise king exiled on a ghostly island leans on the beautiful and magical creature Ariel to defeat his enemies who are helped by the monstrous Calibán.

In Rodó's book, Prospero is a maestro of youths, a model of equity and erudition who encourages the new generations to fight for a latinamericanist ideal. The new Calibán is the vulgarity of the masses (towards 1900, a majority of European immigrants) and the imitation of American utilitarian values in the blooming and mercantile Latin American cities of the era.

In Vallejo's novel this constellation is repeated in the binomial composed of Fernando, and Alexis whom the grammarian calls his angel. However, Fernando is a misanthropist, devoured by rancour and desire and Alexis is an "avenging angel" who, whenever his lover (and boss) suggests it, kills members of the urban multitude chosen at random or condemned by Fernando using fallacious arguments.

The couple Fernando – Alexis superimposed on the couple formed by Prospero and Ariel reveals some of the secrets of the *arielist* elite at the beginning of the century. It reveals an exclusive philosophy of the urban spaces, violence and desire contained in the humanist discourse and fear of the other.

But Fernando is a Prospero who literally went out into the streets and his furious diatribe is permeated by the new words of the Medellín "*comunas*" (slums) that he himself ridiculizes, corrects and translates. His nostalgic and condemnatory tale is inhabited by the *sicarios'* voices both loved and loathed and especially by the last and empty look on the face of those who were assassinated. Thus, the anonymous victims of Colombian violence acquire a paradoxal visibility: they die for Fernando but they come to life in the readers' conscience.

At the core, the three novels on violence seem to be telling the same story: the failure of the modern project in Latin America and in any case the decadence of an imaginary, understood as a series of shared images that consolidate the community. In this sense, the three cities in these novels constitute one and the same city. There is a decline in them, an adversity, an "anthropological machine" that has finally exhausted itself after a hundred years. The reader is obliged to look again and reconstruct these texts through which he discovers the scandal of everyday violence and history's hell.

Excess is the essential characteristic of these books. They hold stories of extreme violence that sometimes goes beyond comprehension but they are also stories that exceed the formal contentions of the genre they were written in. This repeated excess is manifested through secret

allusions and the irruption of anachronisms but also in the parallel stories, in nightmares and anonymous voices. They are stories that revise and retell the history of the city from out of the concrete destruction of the bodies and they propose literature as a form of knowledge. The violence in these novels seems to unleash an endless flow of stories, memories and corpses. Its essential character is metastasis. Their common emblem are those silent assassin angels who appear to be accompanying us like “silent golems” who lumber with everything that we have decided to forget.

CURRICULUM VITAE

Gabriel Inzaurrealde werd in 1961 geboren in Montevideo, Uruguay. Na de staatsgreep van 1973 moest zijn familie vluchten naar Argentinië. In december 1976 hebben de ouders van Gabriel Inzaurrealde weer moeten vluchten, deze keer vanwege de staatsgreep van maart 1976 in Argentinië. In december 1976 komt hij op vijftienjarige leeftijd naar Nederland waar hij zijn middelbare school afrondt. In 1988 studeerde hij af aan de Universiteit van Leiden in de Talen en Culturen van Latijns Amerika. Het thema van zijn afstudeerscriptie was het concept van de politieke ruimte in het werk van de Uruguayaanse essayist José Enrique Rodó. Gedurende zijn opleiding en ook daarna heeft Gabriel gewerkt als docent Spaans, vertaalkunde en geschiedenis van Spanje en Latijns Amerika in het Voorgezet Onderwijs en bij de HEBO te Den Haag. Circa 10 jaar is Gabriel Inzaurrealde docent Maatschappijkennis van Spanje en Latijns Amerika en vertaalkunde aan de HBO West Nederland voor vertalers en Tolk. Gabriel is ook beëdigd Tolk en Vertaler en lid van de Landelijke Examencommissie van de Stichting Nederlandse Examen voor Vertalers en Tolk.

Hij heeft een aantal korte verhalen gepubliceerd en een reeks lezingen gegeven over literatuur en muziek van de Río de la Plata. Gabriel Inzaurrealde heeft 3 jaar gewerkt als correspondent voor het Uruguayaanse weekblad Brecha.

Sinds 1999 is hij werkzaam als docent Spaans en Letterkunde bij de vakgroep Talen en Culturen van Latijns Amerika van de Universiteit Leiden.