

U.N.R. Facultad de Humanidades y Artes

Maestría en Literatura Argentina

Directora de Tesis: Dra. Sandra Contreras

Configuraciones actuales del realismo en Osvaldo Aguirre, Carlos Busqued y André Sant´Anna

Maestrando: Prof. Lic. Sebastián Sacco

Legajo N°: S-0020/5

Índice

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I	
Reflejos de lo real.....	8
El espejo actual.....	18
Un realismo feo, sucio y malo.....	27
CAPÍTULO II	
Realismo y verdad en Osvaldo Aguirre. Violencia y construcción del personaje.....	36
Algo bien grande. Proyecciones de la violencia en Rocanrol.....	37
La pliegues de la historia: “Garganta profunda”, “Derecho de piso”, “Buche”.....	54
Consideraciones finales.....	73
CAPÍTULO III	
Realismo y corporalidad en Carlos Busqued.....	74
Una violencia repetida y lejana.....	86
El choque siniestro de lo familiar.....	95
Consideraciones finales.....	100
CAPÍTULO IV	
Realismo y sexo en André Sant’Anna.....	102
El discurso sobre el otro.....	102
El discurso sobre el margen.....	115

El discurso sobre el arte.....124

El discurso sobre el sexo.....131

Conclusiones generales.....148

BIBLIOGRAFÍA.....153

INTRODUCCIÓN

¿Por qué y de qué manera hablar hoy de realismo? La multiplicidad de respuestas que ha tenido y tiene el interrogante acompaña una serie también múltiple de textos que se inscriben de distintos modos en la cuestión. Esta tesis aborda las posibles reconfiguraciones de una estética de tipo realista a partir de autores de la narrativa argentina y brasilera actual.

En este sentido, el corpus a trabajar se circunscribe a un conjunto de textos publicados entre el 2006 y el 2009, con el objetivo de indagar, profundizar y precisar distintas categorías de análisis a través de las cuales abordar textos con características de una estética realista en la actualidad. Complementariamente, nos proponemos también contribuir al conocimiento de la obra de Osvaldo Aguirre, Carlos Busqued y André Sant´Anna, y explorar, en el marco de autores y obras seleccionados, puntos de contacto entre estas expresiones de la literatura argentina y brasilera actuales.

La elección de *Rocanrol* (2006), de Osvaldo Aguirre, *Sexo y Amiziade* (2007), de André Sant´Anna, y *Bajo este sol tremendo* (2009), de Carlos Busqued, responde entonces a la posibilidad que estos textos abren para pensar en configuraciones propias de un realismo cuyas características comunes y matices particulares constituyen un primer rasgo a destacar. Nuestra hipótesis afirma que los textos de estos tres autores contemporáneos pueden enmarcarse en una estética de tipo realista con características comunes: ofrecen una representación de una realidad en la que determinados actores sociales sirven para indicar una época y, al mismo tiempo, dicha representación aparece estrechamente vinculada con la violencia.

No obstante, esta voluntad de representar lo real, o esta “ambición realista” (Contreras 2006) se concretiza de modos diferentes en cada caso. En el caso de Aguirre, mediante una serie de narraciones con tintes policiales se enfoca la lucha de diferentes poderes y actores en torno a

la verdad, es decir, en torno a cómo distintas historias y nodos de verbalizar los hechos van tejiendo versiones que expresan luchas socioeconómicas, políticas e históricas. Por su parte, Busqued recurre a elementos típicos de un realismo tradicional: un narrador en tercera persona, lugares verificables, ambientación temporal contemporánea y, al igual que en Aguirre, una anécdota con tintes policiales. Sin embargo, la representación de una violencia extrema recae en el terreno de lo corporal y no de la lucha discursiva, sobre la carnadura de los personajes y dentro de un trasfondo escatológico que marca incluso los espacios en los que se desarrollan las acciones.

Para las narraciones de Sant'Anna, lo que aparece nuevamente es la voluntad o aspiración de representar una realidad mediante la figuración recursiva de un conjunto de voces y de personajes que remiten a posiciones, conflictos y tensiones propios de una sociedad de consumo.

La sociedad brasilera –así como en Busqued la argentina o en Aguirre la de la ciudad de Rosario– remite a través de cada uno de estos personajes a un pasado en el que la dictadura militar impone huellas, discursos sobre un imaginario trasladados al presente a través de la reposición de lugares comunes, frases hechas y muletillas en el marco de una imposición ideológica vacía, neoliberal y propia de la globalización. En ese contexto, los relatos en primera persona que se suceden en *Sexo* y *Amiziade* constituyen una forma distinta de representar lo real, en tanto la realidad figurada ingresa a través del universo discursivo de personajes que en sus monólogos rearmen estructuras sociales, ambientes ciudadanos, de oficina, universidad o mercado, por citar algunos.

De tal modo, cada uno de los textos del corpus responde a una forma de realismo actual. Para desarrollar esta hipótesis comenzaremos por relevar en el primer capítulo las principales teorizaciones acerca de la cuestión, a través de una aproximación a las nociones de Georg Lukács, y a los textos “programáticos” de los principales escritores del realismo decimonónico.

Dicho relevamiento permitirá profundizar en la noción de “reflejo de real”, distinguiéndola de la idea de mostración simple o inocente de lo real, así como de una presunta utilización precaria de medios o recursos representativos que, en ocasiones, se le otorga a narraciones en clave realista. Luego, analizaremos los debates y estudios actuales en torno a la noción de realismo, centrándonos en los múltiples aportes que las jornadas sobre Realismos realizadas en Rosario por el año 2005 arrojaron, tales como los de Martín Kohan, Graciela Speranza o Sandra Contreras.

Por último, en el apartado final del primer capítulo transitaremos por los nexos entre realismo y violencia, haciendo referencia principalmente a formulaciones de Michel Foucault, Hannah Arendt y Walter Benjamin para alcanzar una definición de realismo ajustada a nuestro corpus y a la hipótesis antes explicitada, a saber, que los textos de estos tres autores latinoamericanos y contemporáneos dan cuenta de estéticas realistas en las que la representación de la violencia es un componente intrínseco.

Asimismo, cada uno de los textos configura narraciones matizadas por continuidades alrededor de las cuales organizamos los tres capítulos centrales: Realismo y verdad en Aguirre, Realismo y corporalidad en Busqued, Realismo y sexo en Sant’Anna.

En el capítulo II intentaremos demostrar que para Aguirre, anclado en una representación realista que remite a un “fresco de la realidad” o a “marcas referenciales” (Gramuglio 2002), lo que se pone en juego son las distintas versiones que se construyen acerca de un suceso, es decir, que las tensiones y conflictos histórico-sociales se expresan en las formas de contar, transmitir o imponer una historia. Los personajes y las anécdotas, al mismo tiempo, pertenecen a un ámbito marginal, delictivo, violento, razón por la cual enmarcamos su narrativa en el nexo antes citado de realismo y violencia.

Por otra parte, como argumentaremos en el capítulo III, *Bajo este sol tremendo* se inscribe también en una estética de corte realista que radicaliza la representación de la violencia sobre el

cuerpo. Con marcados elementos escatológicos, lo real no puede prescindir en su reflejo de presencias corporales cuya cifra es el choque, la herida, el quiebre, la ruptura. Ya sea en las relaciones familiares, en la dimensión política, en los intercambios económicos o legales, lo que se impone es la muerte, la descomposición y el desperdicio. En esta línea, las intervenciones sobre el cuerpo que en la novela se exponen con crudeza nos llevarán a consideraciones sobre biopolítica (Foucault 2002-2014) y animalidad (Giorgi 2014).

Finalmente, en el capítulo IV exploraremos de qué manera la literatura de André Sant-Anna condensa rasgos del realismo por medio de una representación aglutinante que parte de la perspectiva de personajes que en primera persona reponen el universo socioeconómico, simbólico y cultural de una sociedad posmoderna superficial, vacua, contradictoria e injusta. También, veremos que dicha sociedad está determinada por una violencia que se inscribe fundamentalmente en dos espacios: por un lado, el lenguaje, el decurso mismo de esas voces que en cada relato repiten estereotipos, prejuicios o valores; por otro, el sexo, una especie de concreción o explicitación corpórea de tensiones, posicionamientos de poder, afanes reproductivos y sublimaciones de todo tipo.

CAPÍTULO I

Reflejos de lo real

El análisis de nuestro corpus plantea una serie de interrogantes acerca de la posibilidad y la forma en que podemos hablar hoy de “realismo” en las obras de Osvaldo Aguirre, Carlos Busqued y André Sant’Anna, y nos exige evaluar, además, cuál es la tradición a la que sería factible adscribirlo, en tanto esa especificación nos permitiría precisar si se trata de un “retorno del realismo” en estas literaturas, o, de una “pervivencia” cercana a referentes textuales que hicieran un uso particular del concepto por ejemplo, al modo de Roberto Arlt o Salvador Benesdra (Contreras 2005).

En esta línea, como señala María Teresa Gramuglio en su delimitación de un “realismo de larga duración” y de un realismo “como un concepto que remite a un período delimitado de la historia del arte y de la literatura, y por ende, como modalidad específica del siglo XIX” (16), lo que se plantea en ambos casos a la hora de utilizar la categoría es cierto grado de complejidad que entre la realidad y su representación se establece, una vez aceptada la distancia respecto de una “mera transcripción de hechos”.

Un primer punto a profundizar consistirá entonces en el abordaje de una forma de representación que combina una superficie referencial, es decir, que puede leerse como una representación “lisa y llana de hechos”, junto con la problematización misma de los mecanismos o procedimientos de dicha construcción. Esta problemática, dada la cercanía de los textos respecto de una figuración en clave realista de este tipo, nos conducirá asimismo a una revisión de los postulados que acerca del realismo decimonónico se suelen referir. De tal modo, en una primera instancia procederemos a relevar dentro de las formulaciones programáticas de los mismos escritores realistas decimonónicos –Honoré de Balzac, Guy de Maupassant– y en las

posteriores teorizaciones críticas al respecto, principalmente en Lukács, de qué modo se piensa una representación literaria a partir de la idea de “reflejo” o “visión de realidad”, motivo que derivará en una disyuntiva frecuente en estos textos teóricos y programáticos entre los “sucesos o hechos superficiales” y “las causas, problemáticas o verdades ocultas”. En este aspecto, más allá de posteriores reducciones, ya en estos textos se percibe una problematización en cuanto al tópico de la “visión o mirada artística”, en tanto el reflejo de la realidad dado por la literatura descubre y responde a una “dimensión profunda u oculta” legible detrás de la superficie social, es decir, que exhibe “causas profundas”, ya sean verdades artísticas, religiosas o políticas, según el caso. Desde esta perspectiva, las narraciones que componen nuestro corpus en el marco de un “realismo actual”, proponen diferentes versiones, visiones o construcciones verbales-discursivas como mecanismo de aproximación a “lo real”.

Por otro lado, como otro rasgo de importancia, el corpus aparece atravesado por una serie de similitudes temáticas y procedimentales en la representación de una realidad definida por la irrupción abrupta de acontecimientos extremos, ya sean caracterizados por escenas explícitas de violencia, descripciones escatológicas o entramados que interrogan los estatutos de verdad, poder y clase. Esta suerte de “realismo extremo” se podría abrir, al mismo tiempo, hacia consideraciones que incluyan los efectos y recursos que las vanguardias pensaran para la obra de arte (Foster 2001) (Schollhammer 2010), aunque nuestra tesis propone, a contralor, una posible línea de lectura que une las representaciones de una realidad cruda, marcada por escenas de violencia, sexo, muerte; desde textos propios del “realismo tradicional”.

Como punto de partida, entonces, vale considerar dentro de las formulaciones teóricas de los mismos escritores realistas decimonónicos —específicamente en el “Proemio” a *La comedia Humana*, de Balzac, y del “Prólogo” a *Pedro y Juan*, de Maupassant— de qué manera se piensa en una representación literaria a partir de la noción de un reflejo o visión de realidad que, como

anticipamos, introduce además una disyuntiva entre los “sucesos o hechos superficiales” y “las causas o verdades ocultas”, complejizando los nexos entre realidad y ficción, signo y referente.

La etimología misma de “espectáculo”¹, “aquello que se ofrece a la vista”, raíz latina emparentada también con el vocablo “speculum” (espejo)², nos remite curiosamente a una serie de términos caros al realismo decimonónico. La cuestión de la mirada, la observación y el reflejo que la obra de arte debía ofrecer de la realidad será en las formulaciones de los principales escritores realistas del diecinueve un punto axial³. Así, María Teresa Gramuglio señala en cuanto a la “ilusión de realidad” que –para los “grandes realistas”– el problema a resolver era “cómo crear una forma que lograra la ilusión de representar lo real” (16).⁴

Ensayemos, dadas una serie de similitudes y diferencias relevantes, un breve recorrido a través del “Proemio” de Balzac y del “Prólogo” de Maupassant” para graficar la complejidad que entre la realidad y su representación se tiende:

Ateniéndose a esa reproducción rigurosa, cualquier escritor podía erigirse en pintor más o menos fiel, más o menos afortunado, pacienzudo o animoso de los tipos humanos, en cronista de los dramas de la vida íntima, en arqueólogo del mobiliario social, nomenclador de las profesiones y registrador del bien y del mal (...) ¿no venía yo obligado a estudiar las razones o la razón de esos efectos sociales, sorprender el sentido oculto de ese inmenso complejo de figuras, pasiones y acontecimientos? En

¹ En *Aquí América Latina. Una especulación*; Ludmer se detiene también en la raíz del término en el marco de su ensayo y de la idea de “ficción especulativa”: “Literalmente y en todos los sentidos. Como adjetivo (del latín *speculáris*) con el espejo y sus imágenes, dobles, simetrías, transparencias y reflejos. Y especular como verbo (del latín *speculáři*): pensar y teorizar (con y sin base real, todo podría ser una pura especulación). Y a la vez maquinar y calcular ganancias. Tiene un sentido moral ambivalente. En este libro especular sería pensar con imágenes y perseguir un fin secreto” (9-10).

² Jean- Luc Nancy en *La mirada del retrato* realiza un acabado análisis de las relaciones entre representación y realidad a partir de la pintura o, más particularmente, del retrato. Allí leemos: “El espejo muestra un objeto: el objeto de la representación. El cuadro muestra un sujeto: la pintura en acción, en obra (...) En pintura, la oposición entre la conformidad representativa y la semejanza es siempre apasionada” (44).

³ Graciela Speranza, en “Magias parciales del realismo” opina: “Antes que nada, el realismo es para las artes visuales y también para la literatura una invitación tácita a mirar el mundo” (58).

⁴ Previamente, María Teresa Gramuglio hace una salvedad: “A pesar de las declaraciones arrogantes (las de Balzac, por ejemplo, proponiéndose “copiar toda la sociedad, abarcándola en la inmensidad de sus agitaciones”, o las de Zola, afirmando que el novelista experimental sueña hacerse “amo de la vida para dirigirla (...)” (16).

fin, luego de haber, digo, no encontrado, sino buscado esa razón, ese motor social. (Balzac 1967: 168)

Más significativas aún son las postulaciones de Maupassant que asimismo discuten, entre otras cosas, con la idea de un método objetivo y científico de observación o representación de la realidad, tal como plantea Zolá en *La novela experimental* (1880). Por un lado, vuelve sobre la idea de “sentido profundo u oculto de los acontecimientos” –presente ya en Balzac⁵ para reparar luego en los mecanismos de composición escritural:

Por el contrario, el novelista que pretende presentarnos una imagen exacta de la vida debe evitar cuidadosamente todo encadenamiento de hechos que pudiera parecer excepcional. Su propósito no es el referirnos una historia, divertirnos o enterrecernos, sino obligarnos a pensar y a comprender el sentido profundo y oculto de los acontecimientos. (Maupassant: 62)

Para emocionarnos, igual que él lo ha estado ante el espectáculo de la vida, debe reproducirla ante nuestras miradas con una escrupulosa exactitud. Debe, pues, componer su obra de manera tan hábil, tan disimulada y de una apariencia tan sencilla, que al lector le sea imposible darse cuenta de ello, indicar el plan del escritor ni descubrir su intención. (62)

En ambos escritores, entre la realidad y su representación se ubica una presunción de “significado oculto”, ya sea el vehiculizado por una verdad religiosa, política o artística que atravesaría la visión superficial de las cosas. Según Balzac, la representación de la vida cotidiana e íntima alcanza un estatuto o una importancia cercana a la de los hechos históricos y públicos, siempre que el lector “capte bien el sentido” de los hechos cotidianos e individuales:

⁵ También en *La investigación de lo absoluto*, por ejemplo, leemos: “El vulgo no tiene tiempo ni paciencia para comprobar el inmenso poder oculto bajo una apariencia uniforme. Así es que para maravillarse a ese vulgo arrastrado por la corriente de la vida, la pasión, lo mismo que el gran artista, no tiene otro recurso que ir más allá del objeto (...)” (S/F: 6).

Quien capte bien el sentido de esta composición, tendrá que reconocer que concedo a los hechos constantes, cotidianos, secretos o patentes, a los actos de la vida individual, a sus causas y a sus principios la misma importancia que hasta ahora concedieron los historiadores a los acontecimientos de la vida pública de las naciones. (171)

En Maupassant, la premisa de “verdad” es ante todo artística, al estar subordinada a la “máxima” de verosimilitud:

Para proponer el efecto que se propone, es decir, la emoción de la sencilla realidad y para que se desprenda la enseñanza artística que aspira a sacar de su obra, es decir, la revelación de lo que es el hombre contemporáneo ante sus ojos, sólo deberá emplear hechos de una verdad irrecusable y constante. Pero, al colocarnos en el mismo punto de vista de estos artistas realistas, debemos discutir y analizar su teoría, la cual parece que pueda ser resumida en estas palabras: “Nada más que la verdad y toda la verdad”. Siendo su propósito comentar la filosofía que se desprende de ciertos hechos constantes y corrientes, con frecuencia deberán corregir los acontecimientos en provecho de la similitud y en detrimento de la verdad, porque: *Lo verdadero puede a veces no ser verosímil.* (63)

Este concepto es central debido a que lo verdadero y lo real se resignifican. La idea de “corregir los acontecimientos en provecho de la verosimilitud” manifiesta un proceso en el cual se selecciona un hecho de la realidad y, al ingresarlo en el campo ficcional, se representifica. En este sentido, Michel Butor, al reclamar un estudio de la obra balzaciana en su completud, se detiene en “el principio de variación y de exploración sistemática de la forma” operada por Balzac, sobre todo en el llamado “principio de reaparición de los personajes” entre distintas novelas, procedimiento que implicaría no sólo un “principio de economía”, a través de elipsis novelescas necesarias para la condensación narrativa de los hechos, sino una progresiva ficcionalización de personajes reales para alcanzar, en una vuelta, un parecido o simil con la realidad, a saber, “cómo los personajes balzacianos se separan progresivamente de los personajes reales (...)” (Butor: 133).

Después, de entre la amplia gama de figuras representadas en las novelas balzacianas, el ensayista destaca a los personajes comunes y corrientes, no por ofrecer un modelo de simplicidad o generalización descriptiva, sino porque en su anonimato posibilitan la apertura de la imaginación o de libertad creativa: “de otra parte, los personajes oscuros, de los que el novelista puede decir todo lo que le plazca, precisamente porque son por naturaleza sustituibles (...)” (134).

De esta manera, según deducimos de aquello que declaran, en ambos autores la descripción de la sociedad de la época y del hombre se despoja de connotaciones simplistas o “ingenuas” para sumirse en la búsqueda de causas profundas, “ocultas”; “verdades” que la mirada del artista, a través de la forma, puede imprimir en una pintura o visión de época.⁶ En las formulaciones de Balzac, el “proyecto imposible” de “copiar la sociedad toda” no plantea, como acabamos de afirmar, una traslación lineal o inocente de los sucesos –aquel posible equívoco que Gramuglio corrige al hablar de la confianza que subyace entre signo y referente a partir del uso de términos como mimesis, representación, verosímil– pero sí una aspiración de totalidad que en Maupassant formula como “visión de totalidad”:⁷

Si el realista es un artista, procurará no mostrarnos la fotografía trivial de la vida, sino darnos de ella la visión más completa, más exacta, más patente que la realidad misma. Claro que sería imposible referirlo todo, porque entonces sería menester por lo menos un volumen por día (...). (Maupassant: 62)

⁶ Un pasaje paradigmático al respecto dice: “Cuando pase usted-me decía Flaubert-ante un tendero sentado a la puerta de su tienda, delante de un portero que fuma en pipa, de una parada de coches, presénteme a este tendero, y a este portero tal como estén en su actitud, conteniendo también toda su apariencia física, indicada por medio de la imagen, y toda la naturaleza moral, de manera tal que no pueda confundirlos con ningún otro tendero ni con ningún otro portero, y hágame ver con una sola frase, en qué se diferencia un caballo de alquiler de los otros cincuenta que le siguen o le preceden” (Maupassant: 68).

⁷ Así, luego de hablar de la “confianza” que entre signo y referente descansa en las concepciones del realismo, establece: “Esto último, sin embargo, no debería conducir a suponer que los escritores realistas creían ingenuamente en una relación sin problemas entre “las palabras y las cosas” (Gramuglio: 16).

Por último, es interesante notar cómo en el “Proemio” de Balzac se conjugan las referencias a la pintura, en tanto parámetro artístico de comparación, y al discurso proveniente de las ciencias naturales, con toda la carga que la observación, el registro y el estudio de la “naturaleza social” tendrán después en el Naturalismo, o mejor dicho en sus formulaciones teóricas sobre el discurso médico-cientificista. Por otro lado, es notable también cómo surgen en Maupassant menciones a la “fotografía de la vida”, al tiempo que prevalece una verdad artística como mecanismo de captación de la realidad. En esta línea, el texto de Maupassant se erige, según muestran las múltiples referencias a las “enseñanzas” de Flaubert, como heredero de una concepción que coloca a los procedimientos creativos en primer lugar.

Obviamente, las grandes transformaciones que en el siglo XIX se producen en el campo social, político, económico y técnico-científico, repercuten en la concepción que de la realidad y la literatura tiene el escritor decimonónico. En parte, los textos antes comentados reflejan la búsqueda de causas, explicaciones o modos de abarcar y representar la realidad. Frente a experiencias cambiantes y multifacéticas se cree en última instancia que la novela puede ofrecer algún tipo de ordenamiento, una visión de lo social que incluso en su representación descubra razones o verdades ocultas.

En síntesis, podemos concluir que diversas teorizaciones actuales sobre la cuestión se asientan y refieren a la cuestión de la mirada, la observación y el reflejo que la obra de arte “produce” de la realidad. Por esta línea, dentro de las conceptualizaciones existentes sobre el tema, preferimos partir de las formulaciones mismas de dos escritores decimonónicos como Balzac y Maupassant, a fin de escrutar en tipos de textos breves, previos y programáticos de sus obras en sí, las nociones antes apuntadas. Hasta aquí comprobamos que en las reflexiones analizadas sobre el realismo se introduce una problematización en cuanto a la idea de visión o mirada artística, debido a que el reflejo de la realidad dado por la literatura descubre y responde

en tal caso a una “dimensión profunda u oculta” legible detrás de la superficie social, es decir, que puede descubrir “causas profundas”. Pese a ello, suscribiendo las postulaciones de María Teresa Gramuglio, relevamos que la “confianza” en las posibilidades de la representación, en la correspondencia entre signo y referente, prevalece en estos casos. En cuanto a la noción de “verdad esencial” en Lukács, y las distintas controversias al respecto, Gramuglio afirma:

Desde sus revulsivos orígenes, las controversias en torno del realismo parecen no tener fin. A eso han contribuido las prescripciones normativas de Georg Lukács, para quien las manifestaciones posteriores a los grandes modelos decimonónicos, siempre acosadas por el fantasma de la decadencia, dejan escapar la realidad “verdadera” o “esencial”, como las denigraciones a que lo sometieron diversas corrientes críticas posteriores”. (16)

Sobre la idea de reflejo en Lukács podemos recorrerla brevemente, partiendo de la siguiente afirmación: “La unidad de la obra de arte es, pues, el reflejo de la vida en movimiento y en su concreta y vivaz coherencia” (1962: 81). Ahora bien, este reflejo es entendido previamente como resultado de un trabajo artístico mediador:

Este objetivo consiste, en todo gran arte, en dar una imagen de la realidad en la cual la oposición entre fenómeno y esencia, entre lo individual y la ley, entre inmediatez y concepto, etc, se suprime de tal modo que ambos elementos concurren, en una impresión inmediata suscitada por la obra de arte, a formar una unidad espontánea, que dichos elementos constituyan para el receptor una indisoluble unidad. (77)

Las aventuras más extraordinarias aparecen vacías y privadas de contenido si no revelan rasgos humanos esenciales, si no expresan las cambiantes relaciones entre los hombres y los hechos del mundo exterior, de las cosas, de las fuerzas naturales y de las instituciones sociales. (47)

En simultáneo, la obra complejiza y expresa las relaciones entre lo superficial y lo esencial, la realidad y su reflejo:

¿No anula tal determinación de la peculiaridad de la obra de arte su propiedad de reflejo de realidad? En modo alguno. Ella no hace sino destacar con precisión la espacialidad, la peculiaridad del reflejo de la realidad en el arte. Pues esta incomparabilidad es, en efecto, apenas un apariencia, si bien necesaria y propia de la esencia del arte. (79-80)

En esta dirección, el reflejo de la realidad en el arte es más contundente y revelador que la percepción de la misma por otros medios:

El efecto del arte, la absorción completa del receptivo en el efecto de la obra de arte, su total aceptación del “mundo propio” de la obra de arte tiene como fundamento, precisamente, que ésta ofrece un reflejo de realidad que es, conforme a su esencia, más fiel, más completo, más animado y vivaz que el que posee de ordinario el receptivo, de tal modo, pues, que él es transportado por dicha obra en razón de sus propias experiencias, del acoplo y abstracción de su reflejo procedente de la realidad, más allá de los límites de estas experiencias para lograr una intuición concreta de la realidad. (79-80)

A su vez, este reflejo no debe concebirse o sentirse como tal porque perdería su esencia y efecto:

Es, pues, solamente una apariencia, como si la obra de arte misma no fuera un reflejo de la realidad objetiva, como si tampoco el receptivo concibiera el “mundo propio” de la obra de arte como un reflejo de la realidad, y no lo comparara con sus propias experiencias. (79-80)

allí hay una contradicción, si tiene la sensación de que la obra de arte es un reflejo falso de la realidad. Pero esta apariencia es, a pesar de todo, necesaria. (80)

Por otro lado, en el efecto de la obra de arte es fundamental la sensación de totalidad a la hora de representar una vida. Así, la “porción de vida” representada debe componerse con arreglo al final o totalidad, lo que resaltaría sus líneas esenciales:

La obra de arte debe, pues, reflejar, en una coherencia certera y certeramente proporcionada todas las propiedades esenciales que determinan objetivamente la porción de vida configurada por ella. Ella debe reflejarlas de tal modo, que esta porción de vida llegue a ser en sí y desde sí comprensible, revivable, que aparezca como una totalidad de vida. Esto no significa que toda obra de arte ha de proponerse como meta reflejar la totalidad objetiva, extensiva de la vida. Todo lo contrario, la totalidad extensiva de la realidad sobrepasa necesariamente los límites posibles de toda creación artística. (82)

Al respecto, en “¿Narrar o describir?” se establece:

Sólo se puede tener una visión de conjunto cuando se llega al final. La vida misma realiza la selección de los momentos esenciales en el mundo subjetivo y objetivo del hombre. El escritor que narra un acontecimiento humano o un conjunto de acontecimientos humanos con ojo retrospectivo, partiendo de las posiciones finales, aclara y hace comprensible a los ojos del lector, esta selección de lo esencial que ya ha sido realizada por la vida misma. Por el contrario, el observador que está obligado a ser siempre contemporáneo de los hechos, debe perderse en la intrincada red de detalles equivalentes en sí y por sí mismos, porque la vida no ha efectuado todavía su selección a través de la praxis. (1991: 81)⁸

En definitiva, sin pretender hacer una exhaustiva descripción de su teoría, es interesante sin embargo remarcar en Lukács sus nociones acerca del reflejo o imagen de realidad, en tanto son fundamentales para definir los rasgos del realismo porque dinamizan además los vínculos entre lo individual, lo colectivo, lo general, lo particular, el arte y la vida:

Este objetivo consiste, en todo gran arte, en dar una imagen de la realidad en la cual la oposición entre fenómeno y esencia, entre lo individual y la ley, entre inmediatez y concepto, etc, se suprime de tal modo que ambos elementos concurren, en una impresión inmediata suscitada por la obra de arte, a formar una unidad espontánea, que dichos elementos constituyan para el receptor una indisoluble unidad. (1962: 77)

⁸ Otra de las nociones útiles en cuanto al efecto de la obra de arte y a la definición de realismo presente en este texto de Lukács es la de distanciamiento: “La costumbre de distanciar los acontecimientos, que permite expresar la selección de los elementos esenciales, realizada por la praxis humana se encuentra también en los verdaderos narradores aun cuando el escritor elija la narración en primera persona” (1991: 52).

El espejo actual

Como acabamos de ver, dentro de las formulaciones teóricas de los mismos escritores del realismo decimonónico –Balzac, Maupassant, Zola– o en las posteriores teorizaciones críticas al respecto –principalmente en Lukács– la representación literaria se piensa a partir de la idea de “reflejo” o “visión de realidad”, motivo que conduce a una disyuntiva frecuente en textos teóricos o programáticos sobre el realismo entre los “sucesos o hechos superficiales” y “las causas, problemáticas o verdades ocultas”. De tal manera, el realismo problematiza la noción de “visión o mirada artística” en tanto el reflejo de la realidad descubre una “dimensión profunda u oculta” legible detrás de la superficie social y representable, ante todo, por medio de un tratamiento estilístico-formal complejo. En este sentido, se jugaría por una parte en la mediación o forma en que debe reflejar las cosas y, a la vez, en el referente que toma como materia para representar o reflejar.

Asimismo, las posibilidades de definir una noción de realismo podrían desprenderse del estudio de los relatos en sí, atendiendo al contexto en el cual surgen y desde donde pueden ser leídos. En este sentido, la siguiente noción de Gramuglio es pertinente en la definición misma de un realismo ajustado, mediante los procedimientos retóricos utilizados, a la realidad histórica que pretende reflejar:

Más que pretender la reproducción o reflejo de alguna realidad por medio de un conjunto invariable de procedimientos, aspira a alcanzar una representación verosímil a partir de los medios y técnicas que siempre renovados le brinda, en su larga trayectoria, la evolución interna de la literatura misma en su interacción con los cambios en todos los planos del pensamiento y de la vida cultural y social. (22-23)

En un sentido similar, Sandra Contreras se interroga acerca de la vigencia de las enseñanzas de Lukács: “no es posible extraer de una teoría lo que nos puede hacer pensar hoy, en nuestras coyunturas? ¿Y no es ésta la más potente lección de Lukács: a coyunturas -realidades- nuevas, formas nuevas?” (2005: 10).

Por ende, en la actualización crítica de estas problemáticas es central e ineludible referir el último debate que sobre Realismos se desarrollara en el marco de las “Jornadas de Discusión sobre Realismos”⁹ por el año 2005 en Rosario. Considerar, por ejemplo, los límites mismos del concepto (Kohan 2005), las reconfiguraciones del término (Speranza 2005), o las posibilidades y características de una categoría que hoy podría pensarse en plural, caracterizada por un uso personal-particular y, asimismo, pertinente; “realismos” (Delgado 2005; Contreras 2005). Dicho debate, en simultáneo, puede vincularse con otros momentos paradigmáticos que también a modo de debate o “virulenta polémica” se entablaron en la literatura argentina.¹⁰ Según Gramuglio:

Las polémicas sobre el realismo en la Argentina pertenecen en rigor al siglo XX, y conocieron dos momentos de mayor intensidad: uno, iniciado en el marco de las disputas entre Florida y Boedo, culmina en los años treinta.” (Gramuglio 2002: 29)

El segundo, en los años sesenta, se proyecta sobre el fondo de los debates internacionales acerca del realismo socialista, crítico y vanguardias que recorrían el campo de la izquierda, estimulados por la revisión de los dogmas que se produjo a partir del XX Congreso del Partido Comunista de la URSS en 1956. (29)

⁹ Tanto el artículo de Speranza, como el resto de las intervenciones citadas en esta fundamentación- Kohan, Delgado, Domínguez, Avaro, Contreras- corresponden a las “Jornadas de discusión. Realismos”, UNR, Rosario, 2005; recopiladas luego en el volumen colectivo *Boletín/12*, Diciembre de 2005. Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. Talleres Gráficos Nuevo Offset, Buenos Aires, 2006.

¹⁰ También es dado pensar en el contexto de surgimiento de esta “reciente polémica”, y en el hipotético “voltaje político”, sobre todo, a la luz de la siguiente idea de Gramuglio: “las polémicas sobre el realismo tuvieron, en momentos en que esas transformaciones de la sociedad se consideraban necesarias e inminentes, un alto voltaje político que hoy se ha extinguido” (30).

Por otro lado, la mención de la “crítica del presente” como una característica del realismo moderno en Argentina será, según la lectura de Gramuglio, otro de sus rasgos constitutivos, junto con los “aspectos referenciales”:

En otras palabras, que los aspectos referenciales y la crítica del presente (y también de momentos del pasado que de una u otra manera revierten sobre el presente) tienen una fuerte incidencia tanto en la novela que se despliega desde Mallea hasta Sábato, e incluso en el mismo Bianco, como, unos años después, en la propia *Rayuela* de Cortázar (1963). La declinación de la hegemonía del realismo, en consecuencia, no acarrearía lisa y llanamente su extinción sino sus transformaciones, que se intensificaron, al compás de los descubrimientos de la novela norteamericana (...). (27)

Partiendo entonces del conjunto de textos críticos que discuten las categorías con las cuales trabajaremos a posteriori, un primer interrogante planteado por Sandra Contreras podría iniciar este recorrido argumentativo: “¿Cuánto o hasta dónde es posible transformar la noción clásica a fin de ajustarla a las nuevas experimentaciones de escritura sin por eso hacerla perder especificidad y, por lo tanto, sentido?” (8).

Una posible respuesta se hallaría en el artículo “Por un realismo idiota”, cuando Graciela Speranza aborda la “utilización forzada y generalizada” de la categoría en la literatura argentina actual. Una vez señalado el uso desmedido y “abusivo” del concepto, que por generalización y simplificación incluiría obras de dudosa adscripción realista dentro de la categoría, Speranza se ocupa del carácter de “irrealidad” de dichas obras¹¹, que las alejaría de una impronta o adscripción realista. El ejemplo propuesto por Speranza, *Bouvard y Pécuchet*, de Flaubert, busca

¹¹ Por ejemplo, no podemos dejar de coincidir con que Bouvard y Pécuchet “sepultan la ambición ingenua de imitar o representar la realidad (...)” (Speranza 2005: 16); pero también es cierto que la novela toda se construye de esa forma: como una imitación o representación desmedida de conocimientos, personajes y acciones que, en tal caso, apuntalan idas y vueltas entre la representación de conocimientos pre-científicos y su trasfondo ilógico-parodiado. De tal modo, no se trataría únicamente, o quizás tampoco se trate en sí, de una negación total y completa de esa forma de representación, sino de un recorrido que problematiza y profundiza dicha forma. Por otra parte, son muchas las obras que, en otros registros y campos, problematizan los límites genéricos y versan sobre la “naturaleza abstrusa de lo real”.

trazar una suerte de línea que, desde el mismo siglo XIX, se caracterizaría por la mostración del sinsentido o el “idiotismo de lo real”, carga de sentido que no necesariamente anularía el intento y la forma representativa involucrada. Por otro lado, el ensayo abre otros interrogantes: cómo se definiría y dónde encuadraríamos esa representación de “irrealidad”, ese “irrealismo” citado, porque tampoco los textos analizados se dirigen hacia el plano de lo inexplicable a secas, o a lo sobrenatural, sino que siguen trabando relaciones con una estética de tipo realista.¹²

Por otra parte, el ensayo de Speranza señala un hipotético paralelismo –anhelado y equívoco, según afirma– entre el plano de lo real y el del lenguaje, sobre todo al analizar la representación de las “capas sociales bajas” y el uso de un “lenguaje desmañado y brutal”:

Se entrevé más bien una vuelta atrás, como si el lenguaje desmañado y brutal, el costumbrismo aggiornato, y “la capacidad de convertir a las capas sociales bajas en materia de ficción” –uno de los pilares en los que Auerbach, en su monumental *Mímesis*, sustentó el realismo moderno–, resolvieran trasnochadamente el acceso a la realidad. La falacia se evapora como por arte de magia y los límites, de pronto, se vuelven lábiles. Garantizado por la extracción social del que escribe o la inmersión vocacional en la impureza, el pasaje al otro lado- y por extensión el paralelismo entre el lenguaje y lo real-se alcanza con sorprendente facilidad. (17)

Aquí habría que pensar si efectivamente lo que se plantea en obras de este tipo es una coincidencia entre el plano de la realidad y el del lenguaje; o sí, apelando a esa forma de representación, los textos problematizan los límites, aunque elijan ese modo expresivo:

¹² Delgado, en “El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual”, sostiene acerca de la narrativa argentina actual: “A modo de segunda hipótesis de trabajo, propongo conjeturar que la situación de esta narrativa, o al menos una gran parte de ella, se dirime en el marco del realismo. Los modelos pasados con los cuales conjurar la realidad inmediata, como el escape hacia lo fantástico o lo sublime, hacia la certeza de los géneros o de su parodia, o hacia el grotesco, parecen haber perdido su eficacia. Y también parece agotada una larga tradición, originada en las vanguardias de los años veinte, con escritores como Macedonio Fernández o Jorge Luis Borges como sus pontífices, que considera al realismo como enemigo de un arte literario renovador. La presencia, en el seno de esta narrativa, de una determinada retórica de la violencia o de la vulgaridad viene a confirmar la primacía de lo real como referente” (53-54).

Nuestras ficciones, es cierto, más proclives durante décadas a “manifestar un refinado desprecio por la realidad” (la provocación es de Fogwill), parecen haberse abierto a lo que se ve y se oye en las calles de Boedo, la bailanta o el *chat*, aquilatado en el protagonismo de lúmpenes o individualidades sobresalientes del barrio bajo. Con renovado espíritu etnográfico, el escritor se documenta y deja que el lenguaje se desvanezca en beneficio de una certeza de realidad. (17)

En nuestro corpus, por ejemplo, suelen representarse sectores sociales “bajos” o personajes de “extracción marginal”, con su correspondiente lenguaje “desmañado y brutal”, para utilizar la expresión de Speranza. Pero, en simultáneo, el discurso de los personajes y las acciones descriptas no ofrecen una visión sencillista, ni constituyen una vuelta con ribetes de “costumbrismo aggiornado” sobre esos sectores. En todo caso, los personajes y sus discursos ponen en circulación versiones diferentes acerca de lo “real”, o cifran en su caracterización un espacio multiforme y polifacético detrás del cual se perfilan configuraciones más amplias. Discursos, además, que conciernen a la representación de los imaginarios sociales de una época, por esbozar sólo algunos de los problemas que se condensan desde estas formas representativas.

Finalmente, otro momento de las reflexiones de Speranza versa alrededor de la siguiente aseveración: “El efecto de lo real hoy, parece decir Bizzio, solo es posible con la mediación televisiva” (2005: 20). En efecto, una parte importante de nuestro corpus afecta el impacto, en el interior de las narraciones, de imágenes televisas, frases hechas, eslóganes, o episodios emprendidos previa inspiración obtenida en la pantalla. Sin embargo, en ninguna instancia se termina de imponer una suerte de hiperealidad, ni menos aún las marcas de una cultura mediática y virtual anula la presencia de otros registros, y menos todavía de una retórica de tipo realista.

Martín Kohan elabora una distinción entre novelas realistas y novelas que pueden remitir a la realidad, sosteniendo que cierto rigor teórico y metodológico en el manejo de la categoría se hallaría en las formulaciones mismas de Lukács. Desde allí, el crítico entiende que las novelas

realistas se conformarían, no por su grado de aproximación a “lo real”, sino por los modos de representación involucrados. En un pasaje, por ejemplo, afirma Kohan:

Scott Lash plantea una advertencia más que atendible acerca de la tendencia de diversos paradigmas culturales no realistas a usar el discurso del realismo estético para validarse. Este recurso puede aplicarse al Ulises de James Joyce, o al surrealismo, y lo que se pretende es que sus procedimientos formales en definitiva responden más adecuadamente a la realidad de su tiempo (así, por caso, aun la renuncia al sentido, o aun la renuncia a la representación, habrían de verse como formas del realismo). (31)

De esta forma, describe además los “aspectos formales” que Lukács determina en las narraciones realistas:

La superación teórica de la noción de reflejo, que logra claramente en las objeciones al naturalismo de Flaubert o de Zola, deja ver hasta qué punto Lukács el realismo es siempre más que la fidelidad del reflejo exacto. El realismo no se afirma en la eventual inmediatez de la transposición directa, sino en la mediación de una serie de aspectos formales (la selección de lo relevante, la articulación de lo relevante en una totalidad intensiva y no extensiva, la construcción de personajes típicos, la conexión narrativa de individuo y mundo, el predominio de lo dinámico sobre lo estático) en los que no puede verse otra cosa que un sistema de representación. (29-30)

A continuación, la medianía o la excepcionalidad de los personajes se aborda o entiende como parámetro de definición:

Y es que el realismo, desde el punto de vista de Lukács, no tiene que ver con tales sobresalencias (aunque se trate de personajes reales, efectivamente existentes) sino con la representatividad promedial (aunque se trate de personajes ficcionales): Julián Sorel es existencialmente menos real que Napoleón Bonaparte, pero literariamente puede ser más realista.

La representación realista se apoya entonces en la justeza promedial (que se resuelve en lo típico) antes que en la referencialidad histórica verificable, la del personaje que realmente existió o el acontecimiento que realmente sucedió. (30)¹³

En cuanto a la caracterización de los personajes, Nora Avaro lee en Benesdra una alta tradición realista asociada con personajes que superan lo promedial:

El protocolo de expansión de códigos, discursos y saberes propio del gran realismo, aparece en Benesdra, como muchas veces en el mismo Balzac, y en Arlt, los tes inmensos lectores “interdisciplinarios”, a fin de dar forma y verosimilitud a la especulación delirante en sus diferentes grados de imagería, según uno u otro autor. Se trata de fundamentar positivamente la actitud sobresaliente, singular de los personajes, su distancia existencial con la medianía. (40)

Esta superación, además, condensa un “sistema existencial binario” que remitiría a las tensiones del realismo moderno:

De entre todas las convicciones que soportan el edificio gigantesco de El traductor fulgura una, la convicción de la totalidad y su sistema existencial binario: la vida privada y la vida social, la intimidad y la sociedad, el hogar y la empresa, el amor (o el sexo o el matrimonio) y el trabajo (o la humillación salarial o el asambleísmo). Con base en este binarismo elemental es posible, es decir-para Benesdra, para Balzac, para Dostoievski, y también para Roberto Arlt- es real, cualquier transformación: del tipo al monstruo, de la convención a la locura. (42)

Y, más destacable aún para nuestro análisis posterior, detalla las variaciones estilísticas en cuanto al uso de la primera persona y del bagaje descriptivo¹⁴: “Esta posición impone una distancia con el exterior que se abre gracias al uso masivo y dominante que hace Benesdra de la

¹³ Al respecto indica Kohan: “Su apreciación de lo promedial -con el fundamento de tipicidad- como garantía de una adecuada captación de lo socialmente relevante, es un aporte teórico que hoy no resulta nada insostenible. Tampoco lo es la distinción metodológica entre la referencialidad directa y la mediación formal del realismo literario” (32).

¹⁴ Otro aporte significativo de Avaro se refiere a “la búsqueda” emprendida por los personajes: “Y no se trata sólo de temas, aunque enfáticamente sí, de los temas dostoyevskianos de Arlt: la humillación, la locura, el crimen, la fascinación egótica, la revolución, sino también, y de manera sustancial, de una insistencia inusitada, monstruosa, delirante y estructural sobre “el sentido de la vida”, que el genio de Balzac llamó la “búsqueda de lo absoluto” (45).

primera persona, un uso que le debe al narrador de Memorias del subsuelo muchos de sus asuntos y modulaciones” (41).

El traductor no gasta ni un minuto en formatear los elementos de su universo: casi no hay calles, ni interiores, ni objetos, ni tamaños, ni colores, ni retratos, sino sólo fuerzas interpretativas de una choque, un materialismo constante. (40)

Sandra Conteras recupera estos aportes y abre una nueva interrogación sobre lo promedial y lo excepcional, agregando la idea de un gran realismo de la mano de la “ambición” o grandeza perseguida:

Vinculada con esta pregunta podría situarse la referida a “lo típico”, que ocupó buena parte de las discusiones. En este sentido: ¿De dónde extrae su efecto de realidad el “tipo” realista? ¿De su relación con lo promedial, con la “medianía de todos los días”, con la cotidianeidad sin sobresalencias? ¿O de su salto a lo excepcional, de su rebasamiento de lo prototípico, de su “actitud sobresaliente” y de su “distancia existencial con la medianía”, como diría Nora Avaro sobre Benesdra? De algún modo, tal vez la cuestión de fondo sea la misma, asocio estas preguntas a la hipótesis, que algunos compartíamos, de que no hay realismo sin ambición; o mejor: de que no hay gran realismo-y esa grandeza sería inherente a su naturaleza-sin ambición. (10-11)

En otro orden, los aportes de Delgado en cuanto a la “caracterización moderna de los personajes” son relevantes también para el análisis de nuestro corpus de estudio. Así, en un fragmento de “Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual” se declara que en la construcción narrativa actual de los personajes “se recurre a la auto-referencia y a la escritura auto-biográfica (en todo caso el juego y la ironía con que se evocan prácticas convencionales o genéricas de lo autobiográfico)”¹⁵. Esta noción es de importancia para nuestro estudio, ya que los

¹⁵ Otro fragmento del texto establece: “El personaje es hoy un terreno de pruebas y de experimentación excepcional. Adelanto, además, como complemento de esta hipótesis, otro elemento a considerar: la frecuencia con que, en la construcción de los personajes, se recurre a la auto-referencia y a la escritura auto-biográfica (en todo caso el juego y la ironía con que se evocan prácticas convencionales o genéricas de lo autobiográfico)” (52).

relatos de Sant'Anna presentes en *Sexo y Amiziade*, por ejemplo, se construyen a través de ciertos mecanismos de auto-referencialidad directa: son monólogos interiores de diferentes tipos sociales en los cuales además se multiplican voces, discursos provenientes de los medios masivos de comunicación o de distintas esferas y sectores. Asimismo, los relatos de Aguirre parten en ocasiones de la voz de un narrador en primera persona que, en clave autobiográfica y ficcional, estructura un relato con visos testimoniales; si bien, retomando la cita de Delgado, antes que de ironía o parodia, se jugaría en estos cuentos una problematización de estos procedimientos¹⁶. Sobre todo, en el sentido en que Delgado entiende la complejización que se puede producir en la caracterización de un personaje: “son muchas las posibilidades que presenta el estudio del personaje en la narración actual; posibilidades, no como espejo de una realidad determinada, sino del encuentro, necesariamente dinámico, entre una escritura y una lectura” (54). Ahora bien, en cuanto a las líneas de filiación, el ensayo de Delgado propone “dos modelos”; uno próximo a Juan José Saer, y otro a César Aira: “Estoy pensando, concretamente, en los sistemas de construcción de personajes de las narrativas de Juan José Saer y de César Aira”. Nuestro corpus de lectura no se remite a ninguna de estas dos “operaciones”, a saber, no habría una “literatura realista por duplicación”, como en Saer, ni tampoco “dos movimientos” sobre una estética de este tipo como en Aira¹⁷.

¹⁶ Aquí, habría que considerar las alternancias que en la obra de Aguirre se dan entre el aparente carácter de testimonio que los personajes, narradores de sus propias experiencias de vida, vehiculizan en sus relatos, y la presencia de recursos propios del género de no-ficción, esto es, de la estructura de un género incluso no-ficcional: “Perec ni siquiera se toma el trabajo de invertir la fórmula habitual: “Los personajes de la ficción son imaginarios y todo parecido con personas reales es pura coincidencia”. La confunde a tal punto que se anula totalmente. Es indudable que los personajes de la ficción le llegan a Perec a través de sus amigos, de la historia y de la literatura. Y eso es, para él, la realidad. Es decir que los personajes responden a su manera de apropiarse de los elementos que aporta la realidad y eso puede incluir, al mismo tiempo y sin que resulte contradictorio, la propia vida del autor y la literatura que frecuente” (Delgado 2005: 62).

¹⁷ Según Delgado: “Si la literatura de Saer es realista, insisto, lo es por duplicación, por acentuación del realismo. Basta ver sus descripciones, su registro de la experiencia sensorial o cognitiva. Rerealismo, decimos. Sus personajes son más que sombras, indudablemente. Pero no mucho más. Son proyecciones, en todo caso, de un sistema narrativo que nutre sus raíces tanto en la realidad de la vida como en la tradición literaria” (61). “Es indudable que el primer movimiento de la narración en Aira responde a los protocolos realistas y en consecuencia su literatura podría acoger una gama muy amplia de lectores, pero en su segundo movimiento, cuando todo se desrealiza, se produce una suerte

Un realismo feo, sucio y malo

En su introducción a *Literaturas reales*¹⁸, Luz Horne da cuenta de una “renovación del interés por trabajar con los materiales que trabajaba el realismo decimonónico o –para ser más específicos– con los que aparecieron de un modo más evidente en el naturalismo y –ya en el siglo veinte– en el realismo social” (11). Estos materiales, según observa, se condensan en “una narrativa marcada por la presencia de ciertos aspectos bajos y turbios de lo humano y de la vida en sociedad, una cierta animalidad o salvajismo que aflora de un modo mucho más pronunciado que en momentos anteriores” (11-12), lo que podría corroborarse en cierta medida en nuestro corpus justamente en asociación con aquellos pasajes en los que se representa la violencia.

Como veremos, en los textos de los autores propuestos se presentan elementos que permiten encuadrarlos dentro de una estética de tipo realista con rasgos definidos, es decir, en estrecha vinculación con la representación de la violencia. Dicha representación no es accesoria sino un elemento central en la definición de estos tipos de narraciones realistas.

En este sentido, la noción de Lukács acerca del tipo nos permitirán introducirnos en el análisis de las narraciones de *Rocanrol*, en tanto los personajes connotan siempre algo del orden de la excepcionalidad, si bien dichos rasgos sobresalientes son modos de expresar las contradicciones y conflictos de una realidad o época. El ámbito de la delincuencia, la policía, los traficantes de drogas, los consumidores, periodistas y “agentes activos” de las dictaduras militares del setenta en Latinoamérica, conforman una gama de personajes en los cuales destaca un anhelo de diferenciación, la impronta de hechos sobresalientes y excepcionales, en sintonía

de catástrofe de lectura (o de “monstruosidad”, podríamos decir, para plantearlo en los términos del mismo Aira)” (65).

¹⁸ Horne, Luz. “Un fresco del presente (Introducción)”, en *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo Ed, 2011.

con las tensiones o conflictos que éstos involucran. Sobre la dinámica entre lo promedial y lo sobresaliente, en Lukács podemos leer:

Por consiguiente, según Marx y Engels el tipo no es el tipo abstracto de la Tragedia Clásica, no es el personaje de la generalización idealizante de Schiller, pero menos aún es aquello a lo que redujeron la Literatura y la Teoría de la Literatura de Zola y posteriores: el hombre medio. El tipo se caracteriza por el hecho de que en él concurren todos los rasgos predominantes de aquella unidad dinámica en la cual la auténtica Literatura refiere la vida de que esas contradicciones, las más importantes contradicciones sociales, morales, y espirituales de una época se conjugan en una unidad vital. (1966: 220-221)

En Rocanrol, Sexo y Amiziade y Bajo este sol tremendo, la galería de personajes retratados expresan a través de sus conflictos y acciones características que los convierten en típicos representantes de algo del orden de lo relevante frente a los conflictos, tensiones y problemáticas de la época. Por ende, la “impronta de diferenciación” en nuestro corpus se vincula mayoritariamente con personajes marginales y, a modo de hipótesis, sostenemos además que los textos responden a una estética de tipo realista en el sentido tradicional anclada, asimismo, en la representación de la violencia como componente ineludible de la realidad que se pretende representar. Es decir, siendo la violencia un elemento central en la configuración de los sistemas simbólicos y concretos de las sociedades contemporáneas –tal como veremos en Arendt, Foucault o Benjamin– la misma exhibe en su relación con el poder capas que vinculan al individuo con la sociedad en diferentes instancias: sexuales, laborales, legales, etc.

Por otra parte, como ya puntualizamos, “la distinción metodológica entre la referencialidad directa y la mediación formal del realismo literario” es otro de los ejes de discusión predilectos a la hora de analizar literaturas en clave realista; sobre todo en el caso de

las producciones de Washinton Cucurto o Fabián Casas¹⁹. Cuestionadas por un presunto grado de sencillez formal, por la imitación fallida del habla de personajes pertenecientes a “sectores bajos”, o por una hipotética vuelta al regionalismo y el color local, lo que se pone en tela de juicio en esos casos es la complejidad estructural y estilística de los textos, el grado de adecuación o la mediación existente entre el objeto representado y los mecanismos literarios.

Como demostraremos aquí, en el corpus que nos ocupa, la referencialidad directa se ve constituida también por el juego de perspectivas, voces, o la selección de acciones y personajes paradigmáticos, amén del subrayado de la naturaleza provisoria de narraciones recorridas siempre por versiones que en último término se constituyen como verdaderos “contra-relatos”²⁰.

Respecto a la noción de violencia, los conceptos que Hannah Arendt postula en *Sobre la violencia*, articulan inicialmente “violencia”, “fuerza” y “potencia”²¹. El ejercicio de la fuerza en el marco de la ley sirve, en el principio de su análisis, para deslindar el poder dentro de una colectividad ante el ejercicio individual del mando o al arrojo individual. En ésta, así como en otras teorías, la oscilación entre el grupo y el individuo será fundamental para definir al poder:

¹⁹ El artículo de Kohan se ubica dentro de los diferentes aportes que, en el marco de las “Jornadas de Discusión sobre Realismos” se efectuaron por el año 2005 en Rosario, pero que aún hoy siguen vigentes y vale reactualizar, dada la presencia y proliferación de obras tales como las que este estudio mismo incluye.

²⁰ En esta dirección, el texto “Teoría del complot”, de Ricardo Piglia (*Revista Casa de las Américas*, 245, octubre/diciembre de 2006), establece la categoría de “contradiscursos”, con la cual analizaremos algunas características centrales en parte del corpus elegido.

²¹ Sobre la noción de violencia leemos: “Si la esencia del poder es la eficacia del mando, entonces no hay poder más grande que el que emana del cañón de un arma, y sería difícil decir en «qué forma difiere la orden dada por un policía de la orden dada por un pistolero». (Son citas de la importante obra *The Notion of the State*, de Alexandre Passerin d'Entrèves, el único autor que yo conozco que es consciente de la importancia de la distinción entre violencia y poder). Tenemos que decidir si, y en qué sentido, puede el “poder” distinguirse de la “fuerza” para averiguar cómo el hecho de utilizar la fuerza conforme a la ley cambia la calidad de la fuerza en sí misma y nos presenta una imagen enteramente diferente de las relaciones humanas, dado que la «fuerza, por el simple hecho de ser calificada, deja de ser fuerza» (Arendt 2006: 51). En efecto, la crítica de Arendt parte de una diferenciación de términos cercanos o próximos: “Además, nada, como veremos, resulta tan corriente como la combinación de violencia y poder, y nada es menos frecuente como hallarlos en su forma pura y por eso extrema. De aquí no se deduce que la autoridad, el poder y la violencia sean todos lo mismo pero debe reconocerse que resulta especialmente tentador en una discusión sobre lo que es realmente uno de los tipos del poder, es decir, el poder del Gobierno, concebir el poder en términos de mando y obediencia e igualar así al poder con la violencia” (64-65).

Poder corresponde a la capacidad humana, no simplemente para actuar, sino para actuar concertadamente. El poder nunca es propiedad de un individuo; pertenece a un grupo y sigue existiendo mientras que el grupo se mantenga unido. Cuando decimos de alguien que está «en el poder» nos referimos realmente a que tiene un poder de cierto número de personas para actuar en su nombre. En el momento en que el grupo, del que el poder se ha originado (“potestas in populo”, sin un pueblo o un grupo no hay poder), desaparece, «su poder» también desaparece. En su acepción corriente, cuando hablamos de un «hombre poderoso» o de una «poderosa personalidad», empleamos la palabra «poder» metafóricamente; a la que nos referimos sin metáfora es a «potencia». (Arendt 2006: 60)

Aquí cabe resaltar los nexos entre violencia, individuo y comunidad así planteados, y aquellas individualidades que sobresalen en nuestro corpus por su grado de marginalidad. Según Arendt; “La extrema forma de poder es la de Todos contra Uno, la extrema forma de violencia es la de Uno contra Todos. Y esta última nunca es posible sin instrumentos” (57-58).

En este sentido, la figura del “delincuente” tiene en las reflexiones de Arendt un especial tratamiento cuando se analiza la estructura del poder que reacciona ante él:

Como en las relaciones exteriores y en las cuestiones internas aparece la violencia como último recurso para mantener intacta la estructura del poder frente a los retos individuales -el enemigo extranjero, el delincuente nativo- parece como si la violencia fuese pre-requisito del poder y el poder nada más que una fachada, el guante de terciopelo que, o bien oculta una mano de hierro, o resultará pertenecer a un tigre de papel. (64-65)

En igual dirección, Benjamin sostiene en “Para una crítica de la violencia” que el acto violento en el plano individual amenaza la existencia misma del derecho, que reclama para sí su uso como prerrogativa de existencia:

Será necesario en cambio tomar en consideración la sorprendente posibilidad de que el interés del derecho por monopolizar la violencia respecto a la persona aislada no tenga como explicación la intención de salvaguardar fines jurídicos, sino más bien la de salvaguardar al derecho mismo. Y que la violencia, cuando no se halla en posesión del derecho a la sazón existente, represente para éste una amenaza, no a

causa de los fines que la violencia persigue, sino por su simple existencia fuera del derecho. (1995: 4)

Después, según Benjamin, la figura del delincuente aparece como expresión individual de una violencia cuyo monopolio le disputa al derecho, lo que conformaría en parte la popularidad del “gran delincuente”:

La misma suposición puede ser sugerida, en forma más concreta, por el recuerdo de las numerosas ocasiones en que la figura del “gran” delincuente, por bajos que hayan podido ser sus fines, ha conquistado la secreta admiración popular. Ello no puede deberse a sus acciones, sino a la violencia de la cual son testimonio. En este caso, por lo tanto, la violencia, que el derecho actual trata de prohibir a las personas aisladas en todos los campos de la praxis, surge de verdad amenazante y suscita, incluso en su derrota, la simpatía de la multitud contra el derecho. (4-5)

Sobre todo en los relatos de Aguirre analizaremos de qué forma la identificación entre delincuencia y marginalidad se patentiza a través del anhelo de ser un “gran delincuente”. En esta línea, al igual que Arendt y Benjamin, Foucault se ocupa de pensar la figura del gran delincuente y su “popularidad”. La representación literaria y las operaciones simbólicas alrededor de la figura del gran delincuente en otros planos conducen en principio a la identificación entre clase social y acto delictivo. Como se indica en *Vigilar y castigar*, en la modernidad una serie de mecanismos vinculan delincuencia y clase social de modo tal que los sectores más bajos de la sociedad son vistos desde entonces como el espacio natural de degradación material y moral que lleva a la delincuencia:

Son estos procesos los que encontramos tras una serie entera de afirmaciones bien ajenas a la teoría penal del siglo XVIII: que el crimen no es una virtualidad que el interés o las pasiones hayan inscrito en el corazón de todos los hombres, sino la obra casi exclusiva de determinada clase social; que los criminales, que en otro tiempo se encontraban en todas las clases sociales, salen ahora "casi todos, de la última fila del orden social"; que "las nueve décimas partes de homicidas, asesinos, ladrones y de

hombres viles proceden de lo que hemos llamado la base social"; que no es el crimen lo que vuelve ajeno a la sociedad, sino que el mismo se debe al hecho de que se está en la sociedad como un extraño, de que se pertenece a esa "casta bastardeada" de que hablaba Target (...) (2002: 167)²²

De allí, los mecanismos simbólicos reproducidos por la prensa y la literatura se proyectan, según el filósofo, en doble dirección: volver al delincuente cercano, temible, aquél que puede estar a la vuelta de la esquina:

A esto se agregaba una larga maniobra para imponer al concepto que se tenía de los delincuentes un enfoque bien determinado: presentarlos como muy cercanos, presentes por doquier y por doquier temibles. Es la función de la gacetilla que invade una parte de la prensa y que comienza por entonces a tener sus periódicos propios. La crónica de sucesos criminales, por su redundancia cotidiana, vuelve aceptable el conjunto de los controles judiciales y policíacos que reticulan la sociedad; refiere cada día una especie de batalla interior contra el enemigo sin rostro, y en esta guerra, constituye el boletín cotidiano de alarma o de victoria. (174-175)²³

²² La clase social baja será a posteriori el espacio de identificación de la delincuencia a través de la degradación moral que la miseria y la ignorancia impondrían: "a esa "clase degradada por la miseria cuyos vicios oponen como un obstáculo invencible a las generosas intenciones que tratan de combatirla"; que en esas condiciones sería hipócrita o ingenuo creer que la ley se ha hecho para todo el mundo en nombre de todo el mundo; que es más prudente reconocer que se ha hecho para algunos y que recae sobre otros; que en principio obliga a todos los ciudadanos, pero que se dirige principalmente a las clases más numerosas y menos ilustradas; que a diferencia de lo que ocurre con las leyes políticas o civiles, su aplicación no concierne por igual a todo el mundo, que en los tribunales la sociedad entera no juzga a uno de sus miembros, sino que una categoría social encargada del orden sanciona a otra que está dedicada al desorden: "Recorred los lugares donde se juzga, donde se encarcela, donde se mata... Un hecho nos impresiona en todos ellos; en todos vemos dos clases de hombres bien distintas, de los cuales los unos se encuentran siempre en los sillones de los acusadores y de los jueces y los otros en los banquillos de los acusados y de los reos", lo cual se explica por el hecho de que estos últimos, por falta de recursos y de educación, no saben "mantenerse dentro de los límites de la probidad legal"; a tal punto que el lenguaje de la ley, que quiere ser universal, es, por esto mismo, inadecuado; debe ser, si ha de ser eficaz" (Foucault 2002: 167).

²³ Aquí también Foucault incluye interesantes datos sobre la estigmatización del militante político junto a la figura del delincuente: "Se han empleado procedimientos más particulares para mantener la hostilidad de los medios populares contra los delincuentes (utilizando a los antiguos detenidos como confidentes, soplonos, rompehuelgas u hombres de mano). Se han confundido sistemáticamente los delitos de derecho común y esas infracciones a la copiosa legislación sobre libretes, huelgas, coaliciones, asociaciones, respecto de las cuales pedían los obreros el reconocimiento de un estatuto político. Se ha acusado muy regularmente a los actos obreros de ser animados ya que no manipulados por simples criminales. Se ha demostrado en los veredictos una severidad con frecuencia mayor contra los obreros que contra los ladrones. Se han mezclado en las prisiones las dos categorías de condenados, y concedido un trato preferencial a los de derecho común, mientras que los periodistas y los políticos detenidos tenían derecho, la mayoría de las veces, a ser colocados aparte. En suma, una verdadera táctica de confusión cuyo fin era crear un estado de conflicto permanente" (174).

Y, en simultáneo, hacer de él alguien que viene de otro lugar, que pertenece a otro universo:

La novela criminal que comienza a desarrollarse en los folletones y en la literatura barata, asume un papel aparentemente inverso. Tiene sobre todo por función demostrar que el delincuente pertenece a un mundo totalmente distinto, sin relación con la existencia cotidiana y familiar. Esta índole extraña, comenzó por ser la de los bajos fondos (*Los misterios de París, Rocambole*), después de la locura (sobre todo en la segunda mitad del siglo), y finalmente la del crimen dorado, de la delincuencia de "altos vuelos" (Arsenio Lupin). La nota roja unida a la literatura policíaca ha producido desde hace más de un siglo una masa desmesurada de "relatos de crímenes" en los cuales aparece sobre todo la delincuencia a la vez como muy cercana y completamente ajena, perpetuamente amenazadora para la vida cotidiana, pero extremadamente alejada por su origen, sus móviles y el medio en que se despliega, cotidiana y exótica. (175)

Otro de los rasgos presentes, fundamentalmente en Sant´ Anna y Aguirre, tocados por Foucault al hablar de violencia, es la figuración de la delincuencia en las clases altas²⁴. Luego de analizar la cobertura de un tipo de delito que señala en la desposesión social las causas del mismo, Foucault aborda la idea del robo o la "delincuencia de arriba" a partir de la "contra-nota roja", que contextualizaría los crímenes cometidos por la "gente del pueblo" o enfocaría directamente aquellos perpetrados por la burguesía:

²⁴ Por otra parte, se extiende Foucault: "Pero esta criminalidad de necesidad o de represión enmascara, por la resonancia que se le da y la desconsideración de que se la rodea, otra criminalidad que a veces es su causa, y siempre su amplificación. Es la delincuencia de arriba, ejemplo escandaloso, fuente de miseria y principio de rebelión para los pobres."Mientras la miseria cubre vuestros pavimentos de cadáveres, y vuestras prisiones de ladrones y de asesinos, ¿qué estamos viendo en cuanto a los estafadores del gran mundo?... Los ejemplos más corruptores, el cinismo más indignante, el bandidaje más desvergonzado... ¿No teméis que el pobre a quien se lleva al banquillo de los criminales por haber arrancado un trozo de pan a través de los barrotes de una panadería, llegue a indignarse lo bastante, algún día, para demoler piedra a piedra la Bolsa, antro salvaje donde se roban impunemente los tesoros del Estado y la fortuna de las familias?" Ahora bien, esta delincuencia propia de la riqueza se halla tolerada por las leyes y cuando cae bajo sus golpes está segura de la indulgencia de los tribunales y de la discreción de la prensa. De ahí la idea de que los procesos criminales pueden llegar a ser ocasión de un debate político, y que hay que aprovechar los procesos de opinión o las acusaciones contra los obreros para denunciar el funcionamiento general de la justicia penal: "El recinto de los criminales no es ya únicamente como en otro tiempo un lugar de exhibición de las miserias y las lacras de nuestra época, una especie de marca adonde vienen a tenderse, unas al lado de otras, las tristes víctimas de nuestro desorden social; es un palenque en el que resuena el grito de los combatientes" (177).

En este replanteamiento del problema de la justicia penal y de la frontera que ésta traza cuidadosamente en torno de la delincuencia, es característica la táctica de lo que se podría llamar la "contra-nota roja". Se trata, para los periódicos populares, de invertir el uso que se hacía de los crímenes o de los procesos en los periódicos que, a la manera de la *Gazette des tribunaux*, se "abrean de sangre", se "alimentan de prisión" y hacen representar cotidianamente "un repertorio de melodrama". La contra-nota roja subraya sistemáticamente los hechos de la delincuencia en la burguesía, demostrando que ésta es la clase sometida a la "degeneración física", a la "podredumbre moral"; sustituye los relatos de crímenes cometidos por la gente del pueblo por la descripción de la miseria en que la sumen quienes la explotan y que en sentido estricto la hacen padecer hambre y la asesinan; demuestra en los procesos criminales contra los obreros qué parte de responsabilidad debe atribuirse a los empresarios y a la sociedad entera. En suma, se despliega un verdadero esfuerzo para invertir ese discurso monótono sobre el crimen que trata a la vez de aislarlo como una monstruosidad y de hacer que recaiga su escándalo sobre la clase más pobre. (177)²⁵

Volviendo entonces a la noción de tipo en el realismo, es interesante emparentar estos rasgos de excepcionalidad con la impronta de violencia y marginalidad de los personajes en nuestro corpus. De tal manera, la monstruosidad del delincuente, su excepcionalidad, permite leerse también a partir de algunas ideas de Foucault sobre la biopolítica en cuanto a la regulación de la vida, la muerte o el castigo²⁶. Nos remitimos por ejemplo a estas postulaciones:

²⁵ Básicamente, Foucault sostiene: "Pero esta táctica está, sin embargo, lejos de haber triunfado, o en todo caso de haber obtenido una ruptura total entre los delincuentes y las capas populares. Las relaciones de las clases pobres con la infracción, la posición recíproca del proletariado y de la plebe urbana habría que estudiarlas. Pero hay una cosa cierta: la delincuencia y la represión se consideran, en el movimiento obrero de los años 1830-1850, como algo importante. Hostilidad contra los delincuentes, sin duda; pero batalla en torno de la penalidad. Los periódicos populares suelen proponer un análisis político de la criminalidad que se opone término por término a la descripción familiar a los filántropos (pobreza disipación-pereza-embriaguez-vicio-robo-crimen). El punto de origen de la delincuencia no lo asignan al individuo criminal (que no es otra cosa que la ocasión o la primera víctima), sino a la sociedad: "El hombre que nos da la muerte no es libre de no dárnosla. La culpable es la sociedad, o para estar más en lo cierto es la mala organización social." Y esto, o bien porque no es apta para subvenir a sus necesidades fundamentales, o bien porque destruye o borra en él unas posibilidades, unas aspiraciones o unas exigencias que se manifestarán después en el crimen: "La falsa instrucción, las aptitudes y las fuerzas no consultadas, la inteligencia y el corazón comprimidos por un trabajo forzado en una edad demasiado tierna" (175-176).

²⁶ Sobre el concepto de "biopolítica" dice Foucault: "Ese biopoder fue, a no dudarlo, un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; éste no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos" (Foucault 2014:132). Y: "Por primera vez en la historia, sin duda, lo biológico se refleja en lo político; el hecho de vivir ya no es un basamento inaccesible que sólo emerge de tiempo en tiempo, en el azar de la muerte y su fatalidad; pasa en parte al campo de control del saber y de intervención del poder. Éste ya no tiene que vérselas sólo con sujetos de derecho, sobre los cuales el último poder es la muerte, sino con seres vivos, y el dominio que pueda ejercer sobre ellos deberá colocarse en el nivel de la vida misma; haber tomado a su cargo la vida, más que la amenaza del asesinato, dio al poder su acceso al cuerpo" (135).

En la guerra, desde ahora, se tratará de destruir no sólo al adversario político, sino a la raza adversa, esa especie de peligro biológico representado, para la raza que somos, por los que están enfrente. (Foucault 2014: 208)

Se podría decir lo mismo a propósito de la criminalidad. Si la criminalidad fue pensada en los términos del racismo éste advino desde el momento en que, en un mecanismo de biopoder, había que dar la posibilidad de matar a un criminal o eliminarlo. Lo mismo vale para la locura y las distintas anomalías.

El racismo asegura entonces la función de la muerte en la economía del biopoder, sobre el principio de que la muerte del otro equivale al reforzamiento biológico de sí mismo como miembro de una raza o una población, como elemento en una pluralidad coherente y viviente. Como ven, estamos muy lejos de un racismo como simple o tradicional desprecio u odio de las razas una por otra. (208)

Como veremos en nuestro corpus, el desprecio por la figura del otro se condensa básicamente en la del criminal, aquel a quien a partir del discurso se señala como un “negro”, “delincuente” o “zurdo” al que hay que matar.

En cuanto a la vida como objetivo político que eclipsa cualquier otra aspiración, leemos: “Ya no se espera más al emperador de los pobres, ni el reino de los últimos días, ni siquiera el restablecimiento de justicias imaginadas como ancestrales; lo que se reivindica y sirve de objetivo es la vida, entendida como necesidades fundamentales, esencia concreta del hombre, realización de sus virtualidades, plenitud de lo posible. Poco importa si se trata o no de utopía; tenemos ahí un proceso de lucha muy real: la vida como objetivo político fue en cierto modo tomada al pie de la letra y vuelta contra el sistema que pretendía controlarla” (137).

CAPÍTULO II

Realismo y verdad en Osvaldo Aguirre. Violencia y construcción del personaje

Publicado por Beatriz Viterbo en el 2006, el libro de Aguirre tiene apenas algunas reseñas bibliográficas publicadas en medios digitales: “Literatura y realidad”, de Sebastián Hernaiz; “La ciudad de los pibes sin calma”, de Diego Colomba, y “Ese lugar llamado fuera de la ley”, de Patricio Lenard²⁷. En ellas, apenas se esbozan algunas líneas de lectura alrededor del carácter realista de los cuentos de Aguirre, las vinculaciones entre su obra ficcional y de no ficción, y las temáticas próximas a la marginalidad, el delito o el “mundo del crimen”.

Según Colomba, por ejemplo, *Rocanrol* posee una anacrónica vocación realista determinada por la intención de testimoniar la realidad. Asimismo, destaca la presencia de elementos marginales y violentos en los relatos en el marco de una retórica propia del policial. Por su parte, Hernaiz repara en los nexos entre literatura ficcional y no ficcional en la producción de Aguirre, e incorpora un comentario acerca de las perspectivas y voces narrativas que construyen distintas versiones.

Como dijimos en la Introducción y a continuación desarrollaremos, en los textos estudiados de Aguirre se presentan elementos que nos permiten encuadrarlo dentro de una estética de tipo realista en estrecha vinculación con la representación de la violencia y la construcción de los personajes, en tanto forma de expresar las contradicciones y conflictos de una realidad o época.

²⁷ Publicadas entre los años 2006-2007; “Literatura y realidad”, de Hernaiz, apareció en “elinterpretador.net”; “La ciudad de los pibes sin calma”, de Diego Colomba, en “El eslabón”, y “Ese lugar llamado fuera de la ley”, de Patricio Lenard, en Página 12.

Algo bien grande. Proyecciones de la violencia en Rocanrol

De acuerdo con Lukács, el “tipo” no se corresponde con el hombre medio de la “teoría de la literatura de Zola” y reducciones posteriores, sino que expresa las contradicciones de una época: “en él concurren todos los rasgos predominantes de aquella unidad dinámica en la cual la auténtica Literatura refiere la vida de que esas contradicciones, las más importantes contradicciones sociales, morales, y espirituales de una época se conjugan en una unidad vital” (1996: 220-221). Si bien no nos proponemos realizar una lectura conforme a las pautas específicas de Lukács, partiendo de la noción antes citada, pretendemos demostrar que en *Rocanrol* la galería de personajes retratados expresan, a través de sus conflictos y acciones, rasgos que los convierten en típicos representantes de conflictos, tensiones y problemáticas de una época.

En “Algo bien grande”, relato con el que se abre el libro, la dinámica entre excepcionalidad y medianía se perfila en la caracterización de personajes cuyo “proyecto”, término utilizado en la apertura y el cierre de la narración, consiste en “hacer algo grande”: “El proyecto era hacer algo grande y vivir sin problemas por un tiempo. Pero necesitaban armas” (Aguirre 2006: 7). Por ende, desde un principio el relato articula una especie de afán de grandeza que sólo derivará en grandes desgracias; ya que, antes que al éxito, la grandeza se refiere al fracaso estrepitoso del proyecto y a la muerte de otras personas. Queda grabada, de este modo, una primera dinámica en la representación de los personajes figurada en estos cuentos: ellos anhelan y sueñan en grande, aunque parten de un pequeño e insignificante lugar para llegar hasta el agotamiento y la muerte. Son, por negación, proyecciones de todo aquello que no se tiene y se

busca, de una sociedad regida por el dinero, los objetos y el consumo²⁸. En definitiva, los protagonistas proyectan en todo sentido: son proyección social de la pobreza, la violencia o, en el conjunto del volumen, de una sociedad atravesada por los imperativos concretos y simbólicos de poder y dinero. En otro punto, los personajes son también consumidores compulsivos de sustancias de baja calidad y costo, estupefacientes de los cuales apenas conocen el nombre, a saber, dependen en extremo pero no tienen los medios para compensar esa dependencia

En consecuencia, en vez de ofrecernos una pintura que aspire a la totalidad, que ponga en juego y conexión a diversos sectores sociales, el relato se concentra en un sector específico a través del cual se movilizan las tensiones y conflictos de la sociedad. Es decir, que en este punto podemos hablar de un procedimiento de tipo metonímico y del recorte de un sector determinado por medio del cual se remite al conjunto. Por otro lado, esta dinámica se extrema en este primer relato, debido a que todo se cuenta desde el margen y el punto de vista del “marginal”, a saber, a partir de su perspectiva o, a lo sumo, de las miradas que recaen sobre ellos. Así, las descripciones de los personajes incluyen testimonios de las víctimas y afectados por los robos, lo que constituye además una forma de reproducir el modo en que suele darse la visualización de estos sectores; estrechamente unida a momentos específicos: robos, asesinatos, trifulcas.

La pareja del Fiat pudo dar más tarde una descripción detallada. César tenía pelo castaño oscuro y largo, y lo llevaba hacia atrás a modo de rodete; usaba un aro en la oreja izquierda, vestía pantalón y campera de jean azul y una remera sucia con la inscripción “Freddy y los Solares”. Lo que llamaba la atención en Sebastián, más bajo y medio gordito, eran sus dientes grandes y saltones y la nariz chica y achatada, tipo boxeador; llevaba una campera inflada color gris y un jogging arrugado. (15-16)²⁹

²⁹ Según Beatriz Sarlo, en la cobertura periodística de hechos delictivos se constata que: “aun en los casos (que son la mayoría) en que el registro comienza después que los hechos han terminado, lo que se capta de modo documental son las consecuencias del acto de violencia: cadáveres, escaparates destruidos, agujeros de bala en las paredes, autos chocados durante la persecución, el cuerpo herido de las víctimas vivas cuando llegan a los hospitales, las declaraciones de los testigos o de quienes afirman que lo fueron” (62-62).

En simultáneo, el fracaso implica pensar en zonas inaccesibles para los personajes, pero paradigmáticas en la constitución del poder y la sociedad en la modernidad; los bancos, la fábrica: “Hablaron de esos proyectos –no achicar a los soderos o los repartidores que se acercaban a la villa, no: encarar un banco, una fábrica, por ejemplo- y se hizo la noche” (11). De tal forma, y como antes afirmamos, un afán de superación o grandeza inicial es el que conlleva la desgracia de los protagonistas y afectados por el robo al “Mercado de Productores”, denominación que tampoco es casual, ya que los personajes son desposeídos, personas al margen del mercado, carentes de dinero y de medios que buscan “armas” para valerse. Por consiguiente, la idea de valor se asocia al uso violento; armarse significa aquí poseer un objeto, un arma de fuego, lo que se constituye en mecanismo de defensa y adquisición de bienes, en presunción de cierto futuro.

Naturalmente, la necesidad y la falta obturan cualquier concreción real, efectiva, y el intento de conseguir los medios, en este caso las armas, deriva en una multiplicidad de peripecias que simbólicamente van apuntalando la carencia y el fracaso³⁰. En una suerte de duplicidad

³⁰ Hannah Arendt realiza un interesante camino desde la violencia considerada como impulso natural, hasta la rabia como un estado en el que despunta la presunción de un cambio, a su vez relacionando el concepto con la noción de “medios y fines”. El análisis de Arendt se refiere en parte a protestas de tipo social, pero también se aplica a hechos de violencia particulares. En “Algo bien grande” no se presenta una presunción de cambio al margen del proyecto individual, es decir, de que un robo mayor y grande pueda cambiar sus vidas. Según Arendt: “La realidad es que el foso entre los medios de violencia poseídos por el Estado y los que el pueblo puede obtener, desde botellas de cerveza a cócteles Molotov y pistolas, ha sido siempre tan enorme, que los progresos técnicos apenas significan una diferencia” (2006: 66). Y, en otros fragmentos establece: “En segundo lugar, los resultados de las investigaciones, tanto de las ciencias sociales como de las naturales, tienden a considerar al comportamiento violento como una reacción más «natural» de lo que estaríamos dispuestos a admitir sin tales resultados” (81). “Razonaré a continuación, en contra de estas teorías y de sus implicaciones, que la violencia ni es bestial ni es irracional, (...)” (84). “La rabia no es en absoluto una reacción automática ante la miseria y el sufrimiento como tales; nadie reacciona con rabia ante una enfermedad incurable, ante un terremoto o, por lo que nos concierne, ante condiciones sociales que parecen incambiables. La rabia sólo brota allí donde existen razones para sospechar que podrían modificarse esas condiciones y no se modifican” (2006: 85). Por su lado, Sarlo comenta el eje violencia-pobreza de la siguiente manera: “Se han reconfigurado las ciudades, divididas por barreras culturales intimidatorias y, naturalmente, por las diferencias en los consumos materiales. La crisis de seguridad afecta e inmoviliza a quienes viven en barrios populares (...)” (59) / “En este paisaje descompuesto, la violencia urbana no es sorprendente sino previsible. Sus razones no son mecánicamente económicas, sino de la cultura desagregada que se produce en un medio donde el horizonte de expectativas es precario. Los pobres no salen a delinquir. Los que salen a delinquir son los que viven en una cultura desestabilizada, entre otros factores, por la desocupación y la pobreza. La violencia no está, por supuesto, ligada sólo al delito” (60). Por su lado, Foucault observa: “Consideren el problema de la ciudad,

simbólica, los personajes llevan consigo dos armas, una vacía y otra cargada con balas. Justamente será esta dinámica entre el “tener y no tener” la que genere la muerte del custodio del mercado de productores, un “jubilado de la Gendarmería”. Por un lado, la ausencia, la carencia y la improvisación; por otro, la peligrosidad del residuo, de lo poco que se posee.

El custodio vio que el revólver no tenía balas. Pura chatarra. Se tiró hacia atrás en el asiento, montó su arma y le apuntó. Era una escopeta de culata recortada, de las que llaman pajeras, como las que usa la policía en la cancha. No se dio cuenta, y tampoco el changarín, pero ése no veía un elefante a cinco pasos de distancia, que Sebastián venía por el costado, en lo oscuro. (8-9)

Luego, cuando el proyecto se limite y diluya en una mera trifulca de bar, la munición mojada por la lluvia indicará la imposibilidad de armarse, de hacerse valer; aunque en este caso se sumará un factor externo –una tormenta– para terminar forjando el fracaso de los personajes:

Al fin, se metieron en la villa y avanzaron a los tumbos por el pasillo central hasta la casa de Julián. Esperaron un rato con las luces apagadas y de pronto, en la oscuridad, apareció Sebastián. Le alcanzó a César la escopeta y la caja de cartuchos por el asiento trasero izquierdo, es decir, por la espalda del que manejaba.
-Hay que cambiar la munición-dijo-. Se mojó con la lluvia. (16-17)

A la vez, sobre el cierre del texto la referencia a “las armas” se repetirá en una imagen que condensa la falta, la proyección o el “sueño” convertidos en algo concreto, en una necesidad que condena a un personaje que se duerme junto a la armas en una suerte de índice de la

o de la disposición espacial reflejada, concentrada, constituida por la ciudad-modelo, la ciudad artificial, esta ciudad utópica que no sólo fue soñada sino constituida en el siglo XIX. Consideren la ciudad obrera, en su existencia efectiva, en el siglo XIX. Se puede observar fácilmente cómo ésta articula, entrecruzándolos, mecanismos disciplinarios de control sobre el cuerpo, sobre los cuerpos, gracias a su reticulación, mediante su subdivisión, mediante la distribución de familias (cada una en su casa) y de los individuos (cada uno en su habitación)” (2014: 202).

inocencia perdida y cifrada en el gesto cuasi-infantil de abrazar una escopeta, cual si fuesen una compañía, juguete o refugio:

Pero César no se quedaba tranquilo. Pensaba en sus proyectos. Al amanecer, volvió a la villa y buscó las armas en la zanja donde las había tirado. Debió ser esa pastilla parecida al Rohypnol, pero que no era Rohypnol; se durmió con la escopeta entre los brazos y así lo encontró una brigada del Comando. La luz azul del patrullero, al barrer la zona, destellaba intermitente contra las casitas de chapa. (22)

Con anterioridad, varios fragmentos enfatizaban en el relato el tópico de las armas asociados con el juego, mezcla entre lo infantil, lo inconsciente o lo precario: “Sebastián también se movía: el sábado apareció con un revólver de juguete que tiraba balines. Se lo habían dado en la villa, en parte de pago, con unos pesos, por el 32 que no tenía balas” (13). En la misma dirección, la rencilla que derivará después en una escalada violenta, y en la muerte de un remisero, se da en el ámbito del juego, en un pool, por pensar que un grupo terminó un partido mientras el otro pone la ficha. En ese espacio se repite “Estaban sin las armas; no podían encarar con un juguete que tiraba balines” (14) / “-Hay que buscar las armas. Y matarlos a todos” (14).

En simultáneo, el universo de objetos que necesitan para valerse se combina con el desconocimiento y el no saber. A la falta de armas adecuadas, se suma la falta del automóvil como objeto en sí, y en tanto objeto de conocimiento accesible: “Era cierto, aunque quería aprender. Y Sebastián tampoco sabía: ellos necesitaban auto con chofer” (12).

Por ello, como en el caso de las armas, los personajes parecen encontrarse siempre con una versión degradada de las cosas –las drogas, los autos, las mujeres, los robos³¹ un sustituto cargado de insignificancia y ridiculez. Por ejemplo, luego de la golpiza que reciben en un pool, se dirigen a buscar “las armas” en una bicicleta: “Consiguieron una bicicleta prestada, tipo

³¹ Por citar, sobre las mujeres de la zona encontramos: “-Dale derecho-ordenó César-. Seguí hasta el Fonavi, que llegan los caretas para traer a las minitas del baile y siempre tienen algo. Ahí los dejamos a ustedes” (19).

playera, y salieron: Sebastián pedaleaba y César iba atrás, parado” (14). Mientras, en el cuento se repite: “No dejaba de ser una complicación: la idea era otra, no estaba lejos el día en que iban a meterse con un banco, pero antes, si querían hacer algo bien grande, tenían que vengarse del pelirrojo y su gente” (16).

Por lo tanto, el desconocimiento es el que fuerza las situaciones de secuestro, debido a que obligará a los protagonistas a buscar no sólo un automóvil, sino también conductores: un médico, una pareja de novios, un remisero. El proyecto, concretar un robo mayor, no significa entonces un desplazamiento en cuanto al círculo de víctimas (trabajadores, personas de “clase media”), es decir, el anhelo de realizar un gran robo no permite acceder a otras esferas socio-económicas, puesto que el desconocimiento imposibilita cualquier ascensión o concreción real. Antes bien, la pequeñez e insignificancia de los personajes se acentúa en el proyecto fallido al tratarse de ladrones improvisados, de poca monta y afectados por impulsos inmediatos, espontáneos, desgajados de cualquier raciocinio sistemático o planificación de tipo consciente³².

En esta línea, los fragmentos que señalan las oscilaciones entre el plano consciente, somático, y los impulsos mecánicos e inconscientes, son múltiples. Movidos por la necesidad de comer, tomar, dormir, los personajes recorren la noche concretando acciones cercanas al sueño, a la inconsciencia. Luego de la muerte del custodio del mercado y del remisero, encontramos:

En su casa la gente dormía. Dio un par de vueltas, se sentó en la cocina y comió tres facturas, una atrás de la otra. El bajón de la coca le daba hambre; y estaban ricas,

³² Sarlo hipotetiza alrededor de la droga en la actualidad: “Hasta la dictadura militar y durante su transcurso, la cuestión de la seguridad y de la droga eran abordadas sólo en términos de pronunciamientos antirrepresivos. Sólo en los últimos años, se ha comenzado a reconocer la entidad sustancial del problema. Y junto con este reconocimiento el debate incorpora una dimensión nueva: la violencia que supone una anulación de las potencialidades subjetivas y una apropiación del otro (...)” (66). Una reflexión, por otro lado, que bien puede funcionar en nuestro comentario del cuento “Rocanol”. Ricardo Piglia indica la relación entre la droga y el sistema socioeconómico capitalista de la siguiente manera: “Por su lado, William Burroughs ha pensado en la adicción como la condensación de la economía capitalista, y en la droga como la mercancía por excelencia. La droga, dice Burroughs, es el producto ideal, la realización más perfecta de la economía capitalista porque produce el consumidor que no puede vivir sin consumir” (2001: 27).

calientes, recién horneadas. Sacó agua fría en la heladera, lleno un vaso y lo bebió. Se encontraba incómodo, un poco aro, pero no por lo del guardia. No, lo raro era justamente que había pasado algo y no sentía nada en especial. (10)

La sangre empapaba el piso del auto, el tapizado y, en pequeñas gotas, los vidrios. Sebastián recordó de pronto al custodio nocturno. Recién en ese momento, porque antes no se había acordado en lo más mínimo. Se quedó mirando, sin pensar en nada en particular. (21)

Por el mismo camino, la emisión televisiva del cadáver del custodio se presenta sobre el fondo de la escena, al margen de la vista y la percepción del ejecutor del hecho:

Fue a su pieza y durmió de un tirón hasta el mediodía. En la cocina el televisor continuaba encendido, aunque nadie miraba. Justo pasaban la muerte del custodio nocturno. La pantalla mostraba el cuerpo del tipo cubierto por una sábana. (11)

En conclusión, en “Algo bien grande” la narración no se mueve de un espacio acotado, de un círculo de hechos centrado casi con exclusividad en los acciones de los personajes, que van desde el deseo de grandeza hasta el fracaso, en un proceso de tipo declinante³³. Frente a la violencia que se vehiculiza, su psicología se restringe sólo al efecto que las muertes surten sobre ellos. Poco sabemos de su discurso, limitado a frases sueltas, ocasionales, ensartadas entre el fragor desmedido del arrebató violento, los testimonios de las víctimas y la cita indirecta de un narrador que por momentos repone el estilo de un cronista policial. Tampoco conocemos su pasado, familia, entorno, es decir, las motivaciones de un delito cuya historización previa o

³³ Aplicada a la lectura de *El traductor*, Nora Avaro sostiene, tanto para la novela de Benesdra como para los textos de Balzac o de Arlt, que “el proceso de diferenciación siempre es declinante”: “De entre todas las convicciones que soportan el edificio gigantesco de *El traductor* fulgura una, la convicción de la totalidad y su sistema existencial binario: la vida privada y la vida social, la intimidad y la sociedad, el hogar y la empresa, el amor (o el sexo o el matrimonio) y el trabajo (o la humillación social o el asambleísmo). Con base en este binarismo elemental es posible, es decir-para Benesdra, para Balzac, para Dostoievsky, y también para Roberto Arlt-es real, cualquier transformación: del tipo al monstruo, de la convención a la locura. (...) Porque el proceso de diferenciación siempre es declinante. Como en Arlt, donde la perdición es el punto de partida de cualquier aventura de la existencia; o como en Balzac, cuyos personajes van del estándar (el comerciante) al infortunio (el arruinado) (...)” (42). En “Algo bien grande” vale aclarar que los personajes se encuentran ya en una situación límite, son pequeños asaltantes, y que el proceso de diferenciación se debe al anhelo de crecer en el delito, lo que da por resultado un grandes sucesos de corte negativo; el asesinato de un custodio y de un remisero.

posterior queda suspendida. Al igual que la visión de las víctimas, o del momento en sí que experimentan; y de modo similar a como estos tipos de sucesos se informan masivamente; la narración focaliza únicamente el hecho delictivo, los instantes precisos donde emergen y se manifiestan a través de la violencia corporal. Al tiempo, no se arriba a la descripción o interacción de estos personajes “marginales” con otros sectores, si bien las consecuencias del ordenamiento social se lee en el proyecto y en su conducta. Se trata, en definitiva, de un recorte, de un reenvío hacia conflictos y tipos sociales en boga en los medios, sobre los que hay versiones y posturas simbólicas fuertes³⁴.

En “Punto rojo”, el espectro de personajes se amplía ya hacia otros segmentos sociales. El tema del relato se diría “el fumo”, una noche donde se encuentran estudiantes universitarios, vendedores de drogas e hijos de empresarios, y se describe la situación como “una noche de

³⁴ Luz Horne pugna por establecer características comunes para la definición y clasificación de textos propios de una estética realista hoy, entre las que figuran la ambición de ofrecer un testimonio de la época: “Ante tanta diversidad, la pregunta que surge es cómo determinar que efectivamente estamos ante una estética realista. (...) De un modo muy general, podrían pensarse tres características que aparecen en la mayoría de los planteos. La primera sería la utilización de una prosa llana, directa y ostensiva; la oposición a sintaxis complicadas, a experimentaciones lingüísticas, a barroquismos. La segunda característica reside en el intento de construir una representación de la realidad. Ya sea que se la entienda como una representación fiel, adecuada, mimética o como una construcción destinada a producir un “efecto de lo real” (Roland Barthes)- una verosimilitud-, siempre que se habla de “realismo” es porque se pretende salir de una autorreferencialidad; hay una intención de hacer un “fresco”, un retrato, de ofrecer una mirada sobre algo que o bien se propone como extraliterario, o bien se inventa como tal. La tercera característica es la ubicación espacio-temporal de la obra en un ámbito contemporáneo y la ambición de ofrecer un testimonio de la propia época” (17). Obviamente, el texto de Aguirre pretende ofrecer un “testimonio de la propia época” y, llegando hasta el presente, se ubica en la representación de una problemática mediática y social en primer plano: la inseguridad, la delincuencia, el accionar de la policía, los nexos entre policía y narcotráfico. Por otro lado, publicado en 2006, se hace eco también de los juicios y la condena pública-social a los delitos de lesa humanidad, a los crímenes perpetrados durante la última dictadura militar en Argentina.

Por su lado, Delgado también subraya la presencia y figuración de la violencia en narraciones actuales de la literatura argentina de corte realista: “A modo de segunda hipótesis de trabajo, propongo conjeturar que la situación de esta narrativa, o al menos una gran parte de ella, se dirime en el marco del realismo. Los modelos pasados con los cuales conjurar la realidad inmediata, como el escape hacia lo fantástico o lo sublime, hacia la certeza de los géneros o de su parodia, o hacia el grotesco, parecen haber perdido su eficacia. Y también parece agotada una larga tradición, originada en las vanguardias de los años veinte, con escritores como Macedonio Fernández o Jorge Luis Borges como sus pontífices, que considera al realismo como enemigo de un arte literario renovador. La presencia, en el seno de esta narrativa, de una determinada retórica de la violencia o de la vulgaridad viene a confirmar la primacía de lo real como referente” (53-54).

locura, de aprendizaje, de conocimiento”³⁵. En este sentido, el relato privilegia fundamentalmente el punto álgido en los efectos de la droga:

Fue entonces cuando sentía el crack. No solamente me pasó a mí. Diego no pudo seguir la historia y a partir de ahí ya no hubo una conversación normal sino un delirio, no, un delirio no, para algunos no hubo un delirio, a partir de ahí algunos tuvimos un momento de aprendizaje, de revelación. No podría decir cómo fue el crack. Tengo un blanco en la memoria” (31)

Asimismo, ese carácter de excepcionalidad que en “Algo bien grande” se asociaba con el margen, se vierte ahora sobre pequeños consumidores y traficantes de drogas, enfrentados en esta oportunidad a una extraordinaria experiencia –a una sustancia excepcional– o, como en el cuento que abre el volumen, ante aspiraciones superiores que derivan en el fracaso:

El Mono tenía el don de hacer importante cualquier cosa. Podía ser lo más estúpido, pero él le daba un tono que te parecía participar en algo trascendente. Algo que iba a quedar en la memoria. Por eso cuando me preguntan cómo habrá sido su muerte, yo digo que debió ser un gran momento y el lamento por no haber estado ahí. Un momento con lágrimas y risas, así lo imagino. (27-28)³⁶

Ahora bien, a contralor de “Algo bien grande”, donde la droga funciona como un anestésico y motivo secundario, en este cuento su uso abre el entendimiento y se convierte en temática central. Así, dentro de la realidad representada, justamente se trata de un momento de ruptura, o en todo caso de una amplificación del espectro de lo real, ya que se abunda en lo que

³⁶ Sobre la muerte de “el Mono”, se dice también: “Por eso, cuando me preguntan cómo habrá sido su muerte, yo digo que debió ser un gran momento y me lamento por no haber estado ahí. Un momento con lágrimas y risas, así lo imagino”. (Aguirre 2006: 28). De igual manera, el Gitano Romanoff, personaje que reaparece en el cuento “Rocanrol”, se caracteriza como una suerte de fenómeno, de ser excepcionalidad: “Se presentó el Gitano Romanoff, también, el hombre más resistente del mundo. Un viejo que parecía muerto de hambre, un alambre, y sin embargo tenía una fuerza increíble, se atravesaba agujas en las mejillas, unas agujas gruesas, como de tejer, y se las ponía en el pecho, el vientre, las piernas, mucha gente no se lo bancaba, hubo un par de chicas que se desmayaron. Fue como una despedida, porque al tiempo nos enteramos que el Mono había muerto una semana después de la operación y que su última voluntad fue que lo enterraran en tierra palestina mirando hacia Rosario” (28-29).

se percibió y experimentó luego del consumo³⁷. La droga, la memoria e incluso las historias mismas funcionan como amplificación de la percepción superficial, como exploración de límites. Siempre tentativo y dubitativo, al igual que las anécdotas rememoradas, el uso de la droga va trazando, desde la perspectiva de un narrador protagonista, una alternancia constante entre el fondo y la apariencia de las cosas:

Jamás había visto tantas estrellas en el cielo. En esa época pasábamos noches en el campo, alguna vez que íbamos a buscar hongos, por ejemplo, y estábamos tan locos que no podíamos movernos, y jamás había visto tantas estrellas. Es el faso, dijo Eugenio. Es el faso, vemos cosas que normalmente están pero que no podemos ver. (...) Como enseña el libro, y él quería decir *La doctrina secreta*, el estado espiritual no es el reflejo de una realidad, sino la realidad de un reflejo. (33)

Diego iba a contar una historia, dije. Una historia con un negocio, aclaró él y abrazó a Corina para darle un tremendo chupón. Le habían entregado una escultura y le pedían que buscara algún interesado en comprarla, que se fijara en Buenos Aires. Yo sabía que la historia no era así, posta, pero tampoco iba a ponerme en vigilante. (29)

Por consiguiente, la descripción de los efectos de los estupefacientes se enlaza con las múltiples referencias sobre la construcción de historias. Son, por una parte, aperturas intelectuales en ambos sentidos. Luego, expresan un contraste entre apariencias y verdaderas situaciones; espacios vacíos, en blanco o recuerdos que la palabra y la memoria reconfiguran.

Así también, la caracterización de los personajes conjuga nuevamente en este relato ese afán de grandeza que los coloca como formas paradigmáticas. Por ejemplo, en “Punto rojo”, más allá del relato de la experiencia excepcional de la droga, y de una droga excepcional –ya que se trata de un narrador que describe el periplo de una noche de experimentación en la cual salen a

³⁷ Sobre las drogas entre la dictadura y la democracia, afirma Sarlo: “desde los años sesenta, la cuestión de la droga había sido encarada como una reivindicación libertaria especialmente en las capas pequeñoburguesas modernizadas. (...) la idea de que la droga es una causal de la violencia es un dato del sentido común que casi no hace falta probar: en la descripción de la violencia, sus testigos o sus víctimas casi siempre creen identificar agresores jóvenes y drogados. (...) Hasta la dictadura militar y durante su transcurso, la cuestión de la seguridad y de la droga eran abordadas sólo en términos de pronunciamientos antirrepresivos” (66).

caminar y se topan con lo que ellos creen una redada de Prefectura– las narraciones entrelazadas vuelven sobre personajes que se enfrentan a todos los obstáculos. Y, si en “Algo bien grande” se narraba, entre otros, el fracaso de tal aspiración, aquí se rememoran anécdotas donde la lucha contra toda clase de obstáculos es momentáneamente favorable.

En cierto modo, los personajes triunfan de tal forma en lo cotidiano, en situaciones distintas a las del común de la gente, pero vinculadas con elementos de la rutina y las dificultades más cotidianas, burocráticas, inmediatas³⁸. Se sostienen y logran su cometido con sólo un boleto de colectivo, sobreviven a la falta de dinero, tiempo o movilidad. En esa línea, el robo de una escultura se realiza con los medios indispensables, tal como en “Algo bien grande” la precariedad de las armas y de los vehículos desencadenaba el desastre³⁹:

“Momento de libertad” se llamaba la escultura, que estaba hecha en hierro y era de un artista conocido. Momento de libertad, porque había como un brazo que empuñaba una cadena rota. La cuestión, según Diego, pasaba por mandarse a Barrio Norte, contactar un vendedor de antigüedades. Yo andaba con un documento trucho, un DNI que encontré tirado en la calle, dijo, y todos sabíamos que no era así.

³⁸ Hannah Arendt se refiere a una nueva forma de poder frente al que se manifiesta la violencia: “Hoy debemos añadir la última y quizá más formidable forma de semejante dominio: la burocracia o dominio de un complejo sistema de oficinas en donde no cabe hacer responsables a los hombres, ni a uno ni a los mejores, ni a pocos ni a muchos, y que podría ser adecuadamente definida como el dominio de Nadie” (2006: 53).

³⁹ Es interesante pensar también que en *Rocanrol* se colocan en tensión, aunque secundariamente, elementos asociados con lo libresco, o propios del campo de la producción cultural, con personajes e historias propias del margen. Desde “Algo bien grande”, donde los delincuentes “no saben”, pasando por el robo de esta escultura en “Punto rojo” y, más marcadamente en “Derecho de piso”, cuento en el cual contrasta el espacio de la universidad y de una villa de emergencia a partir de la figura de un novel periodista enviado a cubrir un crimen en la periferia. Por otra parte, sobre la figura singular del delincuente en su “faceta heroica”, afirma Benjamín: “Será necesario en cambio tomar en consideración la sorprendente posibilidad de que el interés del derecho por monopolizar la violencia respecto a la persona aislada no tenga como explicación la intención de salvaguardar fines jurídicos, sino más bien la de salvaguardar al derecho mismo. Y que la violencia, cuando no se halla en posesión del derecho a la sazón existente, represente para éste una amenaza, no a causa de los fines que la violencia persigue, sino por su simple existencia fuera del derecho. La misma suposición puede ser sugerida, en forma más concreta, por el recuerdo de las numerosas ocasiones en que la figura del “gran” delincuente, por bajos que hayan podido ser sus fines, ha conquistado la secreta admiración popular. Ello no puede deberse a sus acciones, sino a la violencia de la cual son testimonio. En este caso, por lo tanto, la violencia, que el derecho actual trata de prohibir a las personas aisladas en todos los campos de la praxis, surge de verdad amenazante y suscita, incluso en su derrota, la simpatía de la multitud contra el derecho. La función de la violencia por la cual ésta es tan temida y se aparece, con razón, para el derecho como tan peligrosa, se presentará justamente allí donde todavía le es permitido manifestarse según el ordenamiento jurídico actual” (1995: 18-19).

Todos sabíamos que había apretado a alguien para tener ese documento. La historia fue que arrancó la foto original y puso una suya, medio hizo un desastre, porque era un poco más grande que la foto carnet y la cortó con una tijera. Llevaba la plata justa para el boleto de ida, pensaba colocar la escultura al toque. No tenía equipaje, salvo una mochila donde cargaba la escultura, que era una cosa pesada, puro hierro. (29-30)

Finalmente, el recorrido de los personajes bajo los efectos de la droga por el margen del río Paraná, se resuelve en un encuentro que explícitamente remite a un conflicto de tipo social-sindical: un piquete de estibadores custodiado por Gendarmería. Este recorrido y el encuentro con Prefectura (institución ya mencionada en “Algo bien grande”, pues la primera muerte se trata de un “jubilado de Gendarmería”), junto con el traslado de la droga, dinamizan además la disyuntiva entre lo que es y lo que parece, entre fondo y superficie de las cosas:

Pasó esto, esto y esto, les dije, y se quedaron alucinados. Lo miraba a Eugenio y me parece que él también sabía, aunque no estaba en contacto con el árbol. Si ya sabés, me dijo Andrea, no te quedes ahí tirado, porque vamos todos presos. Le dije que no se hiciera problema porque conocía la historia completa. Esto, esto y esto, dije. Estaban en un galpón y apareció un tipo de la Prefectura, con un arma en la mano (...). (34)

De esta aparición, dentro de una noche fantasmagórica próxima al ámbito dubitativo del sueño, se pasa a un relato que remite a la corrupción y a la violencia:

Estamos atrapados, dijo Eugenio. La Prefectura es peor que la policía, dijo, tengo un primo que era pescador, robaba para ellos y lo usaron de chivo expiatorio, terminó preso y condenado con siete cadenas. Pero nada que ver, resultó que era el piquete de los estibadores. (35)

De modo parecido, en el resto de las narraciones el encuentro con la policía, gendarmería o agentes del ejército –torturadores, informantes– dinamiza el quiebre de un interior social relativamente confortable, y un exterior siempre riesgoso e inseguro. La droga se consume

comunitariamente en espacios cerrados, seguros; el traslado por la ciudad expresa el campo de lo incierto y la inseguridad: la presencia de la policía, el riesgo de la detención, la tortura. Por ende, el corte, la interrupción del goce, la “fiesta”, proviene de las fuerzas represivas del Estado⁴⁰.

Como continuación de “Punto rojo”, “Rocanrol” comienza con un epígrafe que dicta “A los que nunca pudieron contar la historia”, afirmación que posiblemente se articula con “Buche”, relato que abordaremos luego y, en el cual el único que cuenta la historia es un detenido político durante la última dictadura, un sobreviviente que delata a todos sus compañeros. Aquí, en otro sentido y con otro valor, los que no pueden contar la historia son aquellos compañeros de una noche de “locura, de aprendizaje”, de una droga excepcional pero funesta. Una noche a partir de la cual se habla de una “maldición” que nos lleva hacia relatos del futuro trágico y excepcional de los protagonistas:

Y de hecho fue la última vez que vi a Jota Jota. Un par de meses después lo mató la mujer, y ahí comenzó a hablarse de la maldición. Estaban en el Chevy, la mina sacó el 32 corto de debajo del asiento y le vació el cargador en la cabeza. Decían que Jota Jota le pegaba y que ella se quiso desquitar. Y decían que ella estaba loca, que tenía alucinaciones. (84)

Han contado tantas veces la historia que es difícil saber la verdad. Parece que en Brasil estuvo moviendo, transaba merca y maconia y alguien le hizo una cama. Claro, porque quería llevarse el mundo por delante. Lo metieron preso en San Pablo, en la cárcel de Carandiru, creo. Un lugar de terror. Y al tiempo pudo escapar, no sé cómo, si puso plata o qué, porque él no había hablado mucho y ahora cuentan cualquiera. (84)

⁴⁰ Acerca de la policía como institución del estado moderno, Benjamín establece: “En una combinación mucho más innatural que en la pena de muerte, en una mescolanza casi espectral, estas dos especies de violencia se hallan presentes en otra institución del estado moderno: en la policía. La policía es un poder con fines jurídicos (con poder para disponer), pero también con la posibilidad de establecer para sí misma, dentro de vastos límites, tales fines (poder para ordenar). El aspecto ignominioso de esta autoridad –que es advertido por pocos sólo porque sus atribuciones en raros casos justifican las intervenciones más brutales, pero pueden operar con tanta mayor ceguera en los sectores más indefensos y contra las personas sagaces a las que no protegen las leyes del estado– consiste en que en ella se ha suprimido la división entre violencia que funda y violencia que conserva la ley”(26).

Sobre Eugenio, las versiones incluyen ya un costado cuasi-miserabilista, debido a que se rebaja a la categoría de un ladrón de poca monta, degradado por la necesidad y los robos menores:

Y después me contaron que se mató en el subte. Algunos dicen que arrebató una cartera, estaba dado vuelta y cuando quiso escapar de la gente, resbaló y cayó en las vías. Otros dicen que fue la maldición, que Eugenio se tiró bajo el tren, que en realidad lo corría el fantasma de Dieguito. De una u otra manera, tuvo una muerte horrible. No fue que el tren simplemente le pasó por encima y en un segundo lo mató. No, fue peor, porque el tren alcanzó a frenar, él quedó atrapado bajo el vagón, estuvo lúcido, tardó un rato en morir. (85)⁴¹

Por lo tanto, ese afán de grandeza antes analizado se corrobora ahora en personajes excepcionales y sobresalientes como Jota Jota, Eugenio, Laurita, el gitano Romanoff o Dieguito, por ejemplo, sobre el que se historiza entre su momento de esplendor y su final:

Los otros comentaban cosas suyas, ya se estaba convirtiendo en leyenda. Quién iba a pensar que la historia terminaría como terminó. Esa tarde le hacía como una despedida, porque se iba a Brasil. Terminaba de vender un auto, un auto robado, por supuesto, le había dado buen precio en un desarmadero de la policía y con esa plata pensaba transar en Río, después ir a Miami, no sé, conquistar América. (73)

Nadie merece una segunda oportunidad, decía, y qué ironía, porque después, en fin. No sé si llamarle destino, no sé si llamarle maldición, no sé qué nombre darle. (...) Y en Brasil le terminó yendo más bien mal, como todo el mundo sabe. (73)

⁴¹ En este punto, “El carnicero” o “Algo bien grande” presentan también personajes sumidos en la pobreza, en una necesidad extrema. Asimismo, el relato de la muerte de Eugenio incluye una descripción escatológica y extrema con un estilo explicativo: “Lo que pasa, concretamente, es que el tren hace girar a la persona de la cintura para abajo, la enrosca como un tornillo. Y después, cuando sale el tren, la parte inferior del cuerpo se desenrosca, las tripas se caen, la persona chorrea sus tripas y en menos de un minuto muere. Hasta ese momento el corazón late, el cerebro funciona bien, la persona vive” (85).

Aún así, más allá de que el cuento se ocupe en un primer plano de los integrantes que consumen y disfrutan de esa noche de consumo, por lo menos hasta que se produce el desborde y el exceso, el personaje principal será el Gitano Romanoff, quien aparece no sólo como un héroe que cierra el relato, después de rescatar la bolsa de drogas que buscaba la policía en casa del narrador, sino como un prototipo de lo excepcional, como ese fondo o segundo plano esencial del que tanto se habla en el relato. Al mismo tiempo, la descripción de su persona se enmarca en una visión crudamente realista, a saber, dentro de un prototipo de la pobreza y el hambre:

Le expliqué a Dieguito, el viejo había sido luchador de catch, faquir, cualquiera. Se ofrecía para caminar sobre fuego, para que le clavaran agujas, para acostarse en una cama con clavos. El hombre más resistente del mundo, dije, y en el subtítulo, porque yo también tenía subtítulo, leía ahora resiste el hambre. Claro, porque entrabas a la casa y se te caía el alma al piso, el tipo vivía en la pobreza absoluta y encima guardaba unos afiches amarillos, ajados, carteles de su época de artista de variedades, patético. (76-77)

Al rato golpean la puerta. Abro y lo veo al Gitano Romanoff. Hay una línea para tomar, me dice. Yo lo quería matar, tardé en darme cuenta. Hay una línea para tomar, hay medio kilo para tomar, me dice el Gitano Romanoff y me muestra la bolsa que había rescatado del baldío. (88)

Por consiguiente, con medios precarios e inmersos en dificultades cotidianas, los personajes emprenden acciones desmedidas, tal como es desmedido y único el momento tratado; una noche única, una droga única.

La encargada de hacer los viajes era Laurita. Después cambió de vida, cambió completamente de vida, pero en esa época lo suyo era el rocanrol. Laurita iba a Salta y traía la merca en colectivo. Tenía una hija, Laurita, una criatura, y a veces la llevaba para disimular mejor. (...) No faltó un milico cagador, un operativo sorpresa en la ruta, alguien que no estaba al tanto de cómo era la mano: la cuestión es que Laurita quedó pegada en un pueblo perdido de Salta con un kilo de cocaína. Un filo de la mejor cocaína del mundo, eso te lo puedo asegurar. (66)

Lo vimos venir completamente loco. No sé qué palabras usar para que tenga una idea. Venía como poseído. Traigo la merca, decía Jota Jota. Traigo la mejor merca de la historia, decía Jota Jota. Bailaba, saltaba. Sí, venía como poseído. (69)

Ahora bien, en paralelo, las historias de los personajes se comunican con las temáticas desarrolladas hasta aquí en las narraciones estudiadas: los nexos con la policía, el ejercicio del poder, las distintas versiones sobre hechos violentos:

Aunque algunos venían golpeados, como el propio Jota Jota, que no hablaba nunca de la cárcel, no decía una palabra, pero lo veías en los ojos el odio, las ganas de hacer mierda a un cana. O la negra Vilma, que tenía un hermano muerto, el Tero, que lo mató el Comando Radioeléctrico y lo hicieron pasar por un tiroteo. Tero le decían porque tenía las piernas finitas y largas y porque apenas lo molestaban se ponía a los gritos. Gritá ahora, le decían los canas del Comando, los hijos de mil puta del Comando, gritá ahora, le decían, y lo cagaron a tiros, le desfiguraron la cara a tiros. Fue en un baldío, lo levantaron en la puerta de la casa y lo mataron como a un perro. (72)

El que movía era Jota Jota, como todo el mundo sabe. El que movía era Jota Jota y el que ponía la plata era el viejo Jordán. Tenía un arreglo con un tipo de Drogas Peligrosas. Les salía un ojo de la cara, pero transaban en paz. (65)⁴²

Por otra parte, la dinámica entre recuerdo y olvido, presente y pasado –dinámica fundamental de “Buche”– rearma el relato en bloques superponiendo la percepción de la realidad entre recuerdo, ocultamiento, percepción y manifestación. Es decir, de igual manera la droga y la palabra van descubriendo, persiguiendo el “fondo de las cosas”. La frase “Vivíamos

⁴² Como se establece en “Buche”, a colación de los “enfrentamientos” durante la dictadura militar trasladados además a un presente donde la prensa continúa manipulando la cobertura de hechos violentos, aquí el narrador afirma: “Yo nada, ni una palabra, aparte porque no puedo hablar con un cana, es una cuestión de principios, hablo con un cana y se me revuelve el estómago, pienso en el Tero, en cómo lo mataron, lo hicieron arrodillar y lo fusilaron, y los diarios dijeron que era un peligroso delincuente” (87). Unos años antes de la publicación de *Rocanrol*, y en el marco de un texto propio de la investigación periodística, Cristian Alarcón narra la muerte de “El Frente Vital” en un “enfrentamiento” descripto de modo similar. Asimismo, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vida de pibes chorros* (Ed. Norma, Bs.As, 2003) retrata los puntos de contacto entre la policía, los delincuentes y la cobertura periodística de los sucesos.

dormidos, la gente vivía dormida, y sólo eso nos hacía despertar” (70), tal vez sea la más significativa de un conjunto:

Si nunca tuviste un flash es difícil que entiendas lo que quiero decir. Es como que uno suelta amarras y entre las cosas que quedan atrás están las palabras. Sí, es algo de la cabeza sin relación con las palabras, o por lo menos con las palabras de todos los días. Puede durar unos segundos, un minuto, una hora. Puede durar toda la vida. Conozco gente que tomó cugumelos hace años y todavía no ha vuelto. (74-75)

Hacía un tiempo que no lo veía y la última vez charlamos de aquella noche en que Dieguito pasó para el otro lado. Después he vuelto a cruzarlo, a Eugenio, a Eugenio y a Jota Jota. A veces cuando salgo de rocanrol y me cuelgo, cuando tengo viajes negros, ellos se aparecen y nos ponemos a hablar. A veces veo la cara de Dieguito, me tropiezo con Dieguito que está tirado en un umbral y me mira, me mira. No estoy loco, es otra sintonía, una realidad que no escuchamos. Por eso ya no quiero tomar nada, porque no quiero hablar con los muertos. (86)

En resumen, como pudo apreciarse en el análisis de este grupo de relatos que integran *Rocanrol*, como una “forma de captación de lo socialmente relevante” (Kohan 2005), los personajes exceden la categoría del “hombre medio” y se convierten en típicos representantes de conflictos y problemáticas asociadas con la violencia, el uso de las drogas, el ejercicio del poder por parte del Estado y la policía, o el rol del periodismo. Así, ubicada en un “ámbito contemporáneo” y poseyendo la “ambición de ofrecer un testimonio de la propia época” (Horne 2011), estos ejes de sentido nos remiten a problemáticas a través de las cuales se pretende representar a la sociedad en sus entramados políticos, económicos y simbólicos.

Los relatos precedentes, en simultáneo, sostienen esa aspiración de representar la realidad unida estrechamente con la referencia explícita al poder represivo del Estado –sobre todo durante la última dictadura militar–, y con la continuidad de ciertos procedimientos coercitivos y de poder perpetuados en el presente a través de instituciones como la Policía o el Periodismo. Por tal motivo, a su vez, indagaremos en la forma de representación ficcional alrededor de las

diferentes perspectivas, versiones y construcciones sobre los sucesos, de ciertos “discursos de poder” y de “contradiscursos” (Piglia 2006).

La pliegues de la historia: “Garganta profunda”, “Derecho de piso”, “Buche”

Podríamos ingresar al comentario de este conjunto de relatos presentes en *Rocanrol*, a través de una frase de Ricardo Piglia acerca de un procedimiento literario que se ampliaría hacia otras esferas del uso de la lengua:

Lo más importante de una historia nunca debe ser nombrado, hay un trabajo entonces muy sutil con la alusión y con el sobreentendido que puede servirnos, quizá, para inferir algunos de estos procedimientos literarios (y no sólo literarios) que podrían persistir en el futuro. Esa elipsis implica, claro, un lector que restituye el contexto cifrado, la historia implícita, lo que se dice en lo no dicho. (Piglia 2001: 17)

Y sería atinado hacerlo, tal vez, porque en estos relatos se condensa una forma de escritura que alterna la representación ficcional de una realidad violenta con una serie de alusiones o sobreentendidos que funcionan también en una posible lectura. Así, mediante la utilización de un registro que se vale del intento de reproducción de diálogos cotidianos, frases propias del lenguaje popular o términos pertenecientes a distintas esferas sociales —centrado además sobre temas como la violencia, el crimen o la marginalidad—, las narraciones van también en todo aquello que omiten, es decir, expresan una dinámica en la cual la manifestación abrupta de los hechos cifra, al mismo tiempo, una gama de significados. Esta dinámica, agregamos, subyace en la mayor parte de los textos que Piglia piensa como paradigmáticos en *Tres propuesta para el próximo milenio*. “El matadero”, “La fiesta del monstruo” o “Esa mujer” efectivamente posibilitan la lectura de una historia implícita, “subterránea”, pero en sintonía

además con el relato de un suceso que refiere una realidad violenta: un cadáver, un crimen, la escena de una violación.

En “Garganta profunda”, desde el título, derivado de un apodo propio del habla popular y proveniente del campo cinematográfico que circula en el ámbito donde trabaja el narrador, se puede pensar en una marcación de la sexualidad amalgamada con otro significado: el que involucra al acto de contar, de hablar y obtener desde “lo profundo” una versión de los sucesos.

La fuente policial aquí, Aranda o “garganta profunda”, funciona como un trasmisor de hechos que, en simultáneo, va construyendo. Daniel, el periodista encargado luego de prolongar el traslado de la información, sería el otro gran constructor de relatos, ya que la narración en primera persona con visos auto-ficcionales así lo indica. Pero, en principio, aquello que permanece oculto partiría de la voz de Aranda, el contacto o informante policial del cual se vale el periodista-narrador. El movimiento, sin embargo, es harto significativo: lo que se narra de forma directa son antes los distintos procedimientos discursivos que median el flujo de información entre el policía y el periodista, que los hechos de base: el robo, las violaciones o el tráfico de drogas. Para “Derecho de piso”, el mecanismo es equivalente. Enviado a la villa para recabar información sobre un homicidio, Daniel se topa sólo con el silencio del lugar, con un código perteneciente a quienes componen una geografía que contrasta con el ámbito del cual proviene: el centro de la ciudad, el diario, la universidad.

Llevaba un grabador y una libreta. O más bien los empuñaba como un escudo frente a lo que tenía por delante: una hilera de casas sumida en el silencio de un anochecer de domingo. Era un silencio que parecía lleno de cosas por manifestarse, pensó. Pero no podría escribir esa frase. Perrone, el gordo Perrone, el jefe de la sección policiales, la eliminaría sin pestañear: “Los hechos, Daniel. Y nada más que los hechos”, decía (...). (49-50)

De alguna manera, como si lo importante fueran las formas de construir una historia, las versiones sobre esos fenómenos sociales adquieren mayor relevancia que la representación del fenómeno en sí. Por ello, las narraciones apuntan en una dirección que establece un cambio de perspectiva: no se trata de focalizar una consecuencia, la mostración o descripción, por ejemplo, de un “clásico” crimen, si no de perseguir un rastro causal que, en definitiva, se traslada o elide permanentemente. En un pasaje de “Garganta profunda”, por citar sólo uno, leemos: “La máxima popularidad de Romano coincidió con una ola de violaciones. La policía trataba de mantener en secreto los hechos, cuyos detalles trascendían en forma fragmentaria” (104).

Estas explicitaciones temáticas, y aunque después las narraciones parezcan develar algunas partes oscuras o desconocidas de la historia, sirven como indicadores del proceso narrativo. El mecanismo, de tal modo, girará alrededor del secreto, el ocultamiento y la irrupción fragmentaria de datos, más todavía cuando los hechos se vuelcan sobre lo que se constituye como el otro polo de conflictos: el periódico, espacio de escritura donde se vuelve a tematizar la idea de ficcionalización o, mejor dicho, de adelgazamiento de una verdad o realidad siempre en duda, tentativa. Nótese en el siguiente fragmento, por ejemplo, el encadenamiento que cruza desde la sospecha inicial, pasa por la cita de algunos datos “concretos” y llega a la exageración del suceso mediante una aseveración que, justo en ese punto, apela a la comparación sensacionalista con un personaje ficcional (“Es un hombre araña”).

En principio el sospechoso, porque las víctimas daban descripciones coincidentes, y luego sus hábitos, ya que el tipo actuaba en lugares descubiertos, en lo alto de edificios céntricos, amenazaba a las mujeres con un cuchillo de cocina y desaparecía de manera inexplicable: el *modus operandi*, decía el gordo Perrone, cuyas crónicas eran una excursión por el túnel del tiempo, te parecía leer algo escrito hace cincuenta años. La repercusión del caso dio un salto cuando Juan Carlos Verdura, el editor general del diario, abrió la tapa del domingo con un título catástrofe: VOLVIO A ATACAR EL SATIRO DE LA TERRAZA. La bajada debía aferrar al lector por el cuello y zambullirlo de cabeza en el artículo: *Es un hombre araña. Viola a estudiante virgen y se descuelga de un edificio de quince pisos.* (104)

Por otra parte, la noticia de la violación se une con una acción posterior tan atípica o “extraordinaria” que termina produciendo un efecto humorístico por contraste (“Viola a estudiante virgen y se descuelga de un edificio de quince pisos”). En tal dirección, la aproximación a la figura del sospechoso –aquí en el plano argumental del cuento– dispara la proliferación de historias, cadena que incluye una serie de relaciones entre la invención y la creación de hechos a partir de dicha invención:

Como siempre ocurría, el caso servía para reflotar, en la redacción, cuando nos tomábamos la media hora de descanso en el bar, las historias de otros violadores. Y como siempre ocurría, el gordo Perrone recordó al Sático de la bufanda negra, inventado por un periodista harto de realidad, pero al que después vieron muchas personas, a veces al mismo tiempo, en distintos puntos de la ciudad, con bufanda negra, verde o azul oscura, y también con pañuelo, al punto que se armó una polémica sobre qué usaba el tipo para taparse la cara.

Para calmar la ansiedad la policía distribuía fotofits que parecían dibujos de un caricaturista torpe y daba consejos absurdos, como no andar de noche por techos o azoteas o llevar algún tipo de aerosol para defenderse. Pero cuando ya circulaban rumores sobre cambios de jefe, Romano anunció a los cuatro vientos que había detenido al responsable. (105)

Este procedimiento, antes comentado en “Punto rojo”, se repite en “Rocanrol”, “Hábil declarante” y “Buche”. En los dos primeros, cuentos que forman una serie, la proliferación de versiones recae en el destino de los personajes, en un futuro sobre el que circulan múltiples historias, aunque también sobre hechos anecdóticos de relevancia, “hazañas” o “gestas delictivas” sobre las cuales circulan rumores, reconstrucciones, etc. En “Hábil declarante” y “Buche”, la construcción del relato se vincula ya con la muerte. En el primero, el declarante pugna por esconder un asesinato; en el segundo, se trata de un informante que en parte determina la muerte de los demás.

En el fragmento precedente, además, es interesante percibir el salto que se produce entre la versión ficcional irradiada desde el periódico hacia la policía. Desde allí, se pasa a la

reproducción visual, cuasi bizarra y absurda de la hipotética imagen del sátiro para llegar, por último, a la circulación de rumores que sólo un anuncio y la indicación de un “culpable” suspende. Asimismo, en la narración se tematiza explícitamente el movimiento según el cual, de manera deliberada, un periódico se dio en el pasado a la invención de un hecho, es decir, que se desliza entre líneas la sospecha acerca de la veracidad presente, del estatuto mismo de la verdad. En este sentido, el análisis de Piglia sobre las llamadas “ficciones del Estado” podría aportar en este punto:

A diferencia de lo que se suele pensarse, la relación entre la literatura-entre novela, escritura ficcional-y el Estado es una relación de tensión entre dos tipos de narraciones. Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. (21-22)

La idea, entonces, es que el Estado también construye ficciones: el Estado narra, y el Estado argentino es también la historia de esas historias. No sólo la historia de la violencia sobre los cuerpos, sino también la historia de las historias que se cuentan para ocultar esa violencia sobre los cuerpos. (23)

En “Garganta profunda”, aunque no sea específicamente el Estado quien se manifieste como creador de ficciones –por ejemplo, como las citadas por Piglia a colación de la dictadura militar; de ese modo de decir tangencial, expresión “metafórica” de la violencia que se estaba ejerciendo– sí se plantea una tensión existente entre el vocero de un poder estatal y un vocero de otro poder, el de la prensa⁴³. “Buche”, cuento que analizaremos a continuación, se diría el ejemplo más acabado del modo de representación de estas problemáticas en *Rocanrol*, debido a

⁴³En este sentido, es interesante, a modo de ensayo, pensar que en el origen mismo del cuento policial -en *Los crímenes de la calle Morgue*, de E.A. Poe, o en *Estudio en Escarlata*, de Arthur C. Doyle- la figura del detective se yergue como la antinomia del investigador institucional, mezcla de ineptitud y afán de mostración mediática (como Romano en “Garganta profunda”) y que el periódico aún se representaba como un flujo de datos que, si bien se debía resignificar e interpretar, en cierta medida indicaba un punto de partida, una suerte de fuente desde la cual comenzar a resolver el caso.

que el relato tematiza la figura de un detenido, devenido luego en informante durante la última dictadura militar en Argentina.

En simultáneo, el continuo de la información que sale del poder político-judicial hacia la prensa aparece tergiversado, “viciado”, como reflejando la dinámica de los sucesos que persigue: la fragmentación, la identificación inacabada, el ocultamiento y el robo. De este modo, cual si fuera un índice del relato, la estrategia sobre la que se repara al mencionar el “Robo del siglo” es la que implica un corte en las comunicaciones:

La conversación derivó hacia el Robo del siglo. Sin moverse de un departamento de un ambiente, sin levantarse de una silla, Pipo Luraschi había sido uno de los protagonistas. Mientras otros tres tipos se disfrazaban de inspectores y entraban en un banco para llevarse veinte millones de pesos, él bloqueaba las líneas telefónicas entre esa sucursal y la casa central. Cuando allanaron el departamento descubrieron una central de comunicaciones, conectada a las líneas de los gerentes del banco y a la radio del comando radioeléctrico. (99)

Después, la narración justamente se desplaza sin privilegiar un caso en particular, porque el caso en sí, la materia de investigación o el “relato del crimen” se vierte sobre la figura de Aranda. Por eso, al “Robo del siglo” le sigue la mención del robo de unas obras de arte (otro significativo de importancia mencionado anteriormente en “Punto rojo”), el caso del violador de las terrazas y la referencia a una banda que -hipotéticamente- asaltaba blindados, pero sin que se ahonde en ninguno de ellos.

En consecuencia, como el reverso de los crímenes que se visualizan como partes del relato periodístico, policíaco e institucional, la irrupción de los rumores o los anónimos que recibe el periodista van tejiendo el doblez de la historia: el Loco Angeloni –personaje que el narrador encuentra un 24 de marzo infiltrado en un acto de repudio al golpe de estado de 1976– se supone en la actualidad un recaudador del juego ilegal, otro de los grandes flujos de capital

apenas mencionado en el cuento, amén del expresado por los bancos⁴⁴. Al respecto, es interesante notar en *Rocanrol* cómo estas esferas de poder se asocian con una gama de verbalizaciones en torno a la proliferación de rumores, anónimos o investigaciones no realizadas; en última instancia, de aquello que permanece oculto⁴⁵. En este punto, sería interesante recuperar las ideas de Piglia en su lectura de Klossowsky sobre economía y complot:

Por un lado, la economía es concebida bajo la forma de una maquinación que mueve masas y territorios y, por otro lado, está lo que podríamos llamar la respuesta conspirativa a la conspiración, el intento de integrar pequeños círculos que buscan construir una economía cerrada, una economía utópica, una economía regulada por el goce y por los intercambios improductivos. (Piglia 2006)

En este sentido, la economía es una manipulación invisible y múltiple que anuda y ata los individuos, los grupos y los conjuntos a los movimientos de dinero. Las poblaciones están tramadas en esos desplazamientos demenciales del capital. (2006)

Las redes de prostitución, drogas o juego, por ejemplo, se manifiestan en el texto como formas de producción y acumulación de dinero mediante las cuales se conectan circuitos económicos legales e ilegales⁴⁶. Bancos, periodistas, policías, delincuentes y jueces son los protagonistas de dinámicas de lucha caracterizadas por, un lado, la manifestación violenta en la

⁴⁴ Acerca la importancia de la información policial, indica Sarlo: “La crónica roja se ha convertido en crónica cotidiana desbordando los límites del género y ubicándose en los lugares periodísticos de la información general. Ya no hay página ni sección policial propiamente dicha, sino que esta noticia atraviesa todo el diario, radicándose más intensamente en algunas secciones y compitiendo en tapa” (64).

⁴⁵ Algunos pasajes de “Garganta profunda” son significativos: “Fue un llamado telefónico breve: -El Loco Angeloni es el recaudador de Aranda-susurró un vozarrón masculino-. Investiguen. Pregunten en los bingos de la terminal de ómnibus. “Los bingos funcionaban de manera ilegal, pero en aquella época ése era un tema que al diario, digamos, no le interesaba. Y búsqueda del delito acalló enseguida los rumores con procedimientos espectaculares. El primero terminó con el desmembramiento de una banda que planeaba asaltar un camión blindado” (108). “Los anónimos contra Aranda se hicieron más frecuentes. Primero los dejaban en sobres, mecanografiados con mayúsculas, y después los enviaban por correo electrónico. Decían que estaba bajo la protección de Scalise, un comisario que había participado en la represión durante la dictadura y que se jactaba de no haber dejado ninguna huella que lo incriminara” (112).

⁴⁶ Pilar Calveiro, si bien en referencia a la “guerra contra el crimen organizado” en la actualidad, señala: “Tal como ocurre en los circuitos represivos, la articulación entre redes legales e ilegales se verifica también en los ámbitos político y económico. Se podría decir que esta conexión entre lo legal y lo ilegal, y su mutua funcionalización, es una de las características de la globalización en los más diversos ámbitos. El tráfico ilegal, que comprende drogas, armas, personas, trozos de personas-órganos-, tiene fuertes conexiones con la red corporativa “legal” debido a la enorme mutabilidad de esos negocios, precisamente por su ilegalidad” (165).

emergencia de un crimen o robo, y, por otro, la tergiversación de los hechos –el ocultamiento, la mostración, la repetición– a través de una manipulación mediática cuyo último eslabón lo constituye el periodismo.

En definitiva, los relatos de *Rocanrol* refieren cuestiones que hacen a la sexualidad y la violencia por momentos de modo fragmentario, indirecto, podría afirmarse por medio de una estructura que representa el rastro elidido y remite a la perpetuación en el presente de tramas o complots, sobre todo discursivos, en los que la voz narrativa en cierta medida se incluye-diluye⁴⁷. Por lo demás, como venimos afirmando, en *Rocanrol* la tematización de problemáticas que hacen a la violencia, la marginalidad y las drogas se narran desde una óptica o una perspectiva que rompe y fragmenta las visiones establecidas, las versiones oficiales o los relatos institucionalizados acerca de estos fenómenos. Aunque los textos de Aguirre no pueden ubicarse dentro del género policial sin más, en un recorrido a través de la narrativa policial argentina en relación con los fenómenos socio-culturales propios de la modernidad, Edgardo Berg da cuenta de algunos rasgos aplicables a nuestro análisis:

En nuestra contemporaneidad regida por el desarrollo de los medios masivos de comunicación, la mayoría de las veces, vemos los acontecimientos sociales, casi sin darnos cuenta, bajo la lupa del género policial; miramos el mundo desde la lógica del delito y descubrimos nuestra realidad en el escenario del crimen. Los delitos de Estado, la corrupción en los ministerios públicos, la asociación entre sectores de la institución policial y la delincuencia común, el tráfico de drogas y el lavado de dinero son algunas huellas de lo empírico que generan un debate social sobre la constitución del Estado y de nuestra sociedad. En este sentido, el género policial ha puesto en discusión las relaciones entre verdad y ley y ha analizado el engranaje secreto entre dinero, crimen y delito. (1)

⁴⁷ Sobre la representación del “complot” en la literatura argentina, dice Piglia: “Arlt, Marechal, Borges y Macedonio Fernández, habría que decir que es alrededor del complot que establecen su noción de ficción. Sus textos narran la construcción de un complot y, al decirnos cómo se maquina un complot, nos cuentan cómo se construye una ficción” (2006).

En conclusión, los cuentos de Aguirre señalan la imposibilidad de representar de modo unívoco o lineal un crimen, hecho o realidad que, de suyo, en su génesis y concreción pone de manifiesto una panacea de relaciones sociales, de poder, clase, etc, que se complejizan y transforman desde la representación de otras perspectivas y modos de percibir y narrar. En último término, los personajes se sitúan en la urbe para trazar un itinerario que involucra la violencia, la desigualdad y los vicios sociales, aunque proponiendo en simultáneo rupturas discursivas o versiones, relatos alternativos.

Estas representaciones subvierten así, por un lado, la tematización de los “oprimidos o excluidos del sistema” en esos términos, es decir, se trata en todo caso de dar una voz, de elaborar un corrimiento en la perspectiva⁴⁸. Según indica Foucault, en la prensa del siglo XIX y XX, se produce una verdadera lucha alrededor de la figura del delincuente y de la cobertura de los crímenes a partir de la nota y la contra-nota roja:

En este replanteamiento del problema de la justicia penal y de la frontera que ésta traza cuidadosamente en torno de la delincuencia, es característica la táctica de lo que se podría llamar la "contra-nota roja". Se trata, para los periódicos populares, de invertir el uso que se hacía de los crímenes o de los procesos en los periódicos que, a la manera de la *Gazette des tribunaux*, se "abrean de sangre", se "alimentan de prisión" y hacen representar cotidianamente "un repertorio de melodrama". La contra-nota roja subraya sistemáticamente los hechos de la delincuencia en la burguesía, demostrando que ésta es la clase sometida a la "degeneración física", a la "podredumbre moral"; sustituye los relatos de crímenes cometidos por la gente del pueblo por la descripción de la miseria en que la sumen quienes la explotan y que en sentido estricto la hacen padecer hambre y la asesinan; demuestra en los procesos criminales contra los obreros qué parte de responsabilidad debe atribuirse a los empresarios y a la sociedad entera. En suma, se despliega un verdadero esfuerzo para

⁴⁸ Follain de Figueiredo refiere justamente el modo de abordar la violencia desde “distintos ángulos” en contraste con una tematización lineal o literal de la pobreza, la exclusión o el delito en la narrativa de Rubem Fonseca, afirmación que puede extenderse al estudio de Rocanol: “Os excluídos vivem pelas ruas ou em núcleos de pobreza encrustados nos bairros dos grã-finos-edifícios como aquele onde moravam os assaltantes do conto “Feliz Ano Novo” ou favelas. O crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Ribem Fonseca se nega a tematizar apenas a violência dos oprimidos, constituindo a sua obra como um amplo painel no qual o tema é abordado de diferentes ângulos, revelando as inúmeras faces. A geografia da violência se impõe, assim, a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mapa” (31).

invertir ese discurso monótono sobre el crimen que trata a la vez de aislarlo como una monstruosidad y de hacer que recaiga su escándalo sobre la clase más pobre. (176-177)

Por otra parte, se subvierte asimismo la limitación de la violencia o los vicios sociales a una zona, barrio o sector en particular⁴⁹. La idea, naturalmente, es que se trata de un fenómeno que compete a toda la urbe y en el que está inmersa la sociedad en su conjunto⁵⁰. Si bien los relatos estudiados comparten el hecho de focalizar temáticas tales como la violencia, la sexualidad o el delito de forma manifiesta, “directa”, incluso a través de situaciones abruptas; robos, violaciones, asesinatos, accidentes; pero también que en ellos se plasman una serie de tensiones desde las cuales las historias plantean la imposibilidad de representar u ofrecer una visión unívoca u homogénea de un hecho o realidad determinada. Desde esta perspectiva, la focalización de una intriga o investigación, no responde al afán de resolver un misterio o enigma en el marco de la urbe, intento de desciframiento y legibilidad de un espacio en transformación sino que, al contrario, deriva el proceso de investigación en un derrotero que se convierte en una muestra de la forma en que se construye una historia, una ficción, un caso.

Las distintas maneras en las que un hecho o realidad se percibe, sobre todo, desde un principio constructivo que permite el ingreso y la narración de puntos de vista y voces que rompen con las versiones o discursos establecidos en torno a determinados fenómenos sociales,

⁴⁹ Piglia sostiene en el apartado “Una sociedad secreta con una economía del deseo”: “Bataille plantea la existencia de la sociedad secreta como una suerte de contrasociedad que permite crear una energía para modificar el funcionamiento social. Frente a la estabilización de la sociedad industrial, la solución de Bataille es la constitución del microgrupo de conjurados que postula y aspira a una contraeconomía, una economía pulsional, una economía de gasto y de goce. Y ahí surge una nueva teoría económica. También Gombrowicz avanza en esa línea, con la noción del vicio como nudo de la lógica económica. “A la humanidad”, dice Gombrowicz, “le han sido dados ciertos vicios y sobre esos vicios se ha creado un mercado” (2006).

⁵⁰ Partiendo de una historización que llega hasta la actualidad, Buck Morris indica acerca de la ciudad como espacio de “ensueño y catástrofe”: “La imagen colectiva de la ciudad como espacio utópico fue sacudida de manera fundamental en la Segunda Guerra por los catastróficos ataques aéreos que tantas ciudades sufrieron. Sin duda, las ciudades en todo el mundo han seguido atrayendo inmigrantes en números cada vez mayores, llevados por la promesa de trabajo y por sueños de consumo. Pero una contratendencia es cada vez más evidente: los sueños se están divorciando del espacio de la ciudad. El planeamiento urbano reciente ha estado más comprometido con la seguridad contra el crimen que con mostrar fantasmagorías para el deleite de las masas” (251).

culturales, políticos y económicos contemporáneos. Los narradores en primera persona de “Garganta profunda”, “Buche” o “Rocanrol”, por ejemplo, ofrecen una perspectiva alternativa de la historia o, mejor dicho, representan un punto de vista contrario al comúnmente establecido.

Así, ambientado en la última dictadura en Argentina, “Buche” enfoca el pasaje de un militante político hacia la delación. Narrado desde la perspectiva de una primera persona protagonista que se dirige hacia un tercero indeterminado, y aunque en esta oportunidad se trate de un relato ficcional que adquiere la forma de un testimonio, cabe recuperar la siguiente noción sobre el encuentro de la literatura y otros discursos no ficcionales en el contexto “post-dictatorial” en Latinoamérica: “El despojo general trajo aparejada una profusión de relatos testimoniales donde un sujeto se pone a contar lo que le sucedió o padeció –a veces, sólo cuenta lo que perdió– a causa del desmantelamiento de sus derechos civiles, políticos o sociales” (Bernabé: 19). A su vez, en *Rocanrol* existe cierta aproximación hacia convenciones propias de la no ficción que apuntalan una interacción entre ficción y no ficción que guarda una estrecha razón de ser, y por medio de la cual se representa esta suerte de “realismo extremo” (Schollhammer 2010).⁵¹

Asimismo, la narración, la más extensa del volumen, posee claras marcas referenciales. La ciudad de Rosario, esquinas específicas, bares donde se producen “enfrentamientos” y detenciones, lugares de tortura, causas verídicas-históricas. Al respecto leemos: “Ese día de noviembre del 76, entonces, iban por avenida Pellegrini hacia el oeste, podían ver el frente del Cementerio El Salvador entre los palos borrachos y los paraísos del parque Independencia” (115)

⁵¹ Estas aproximaciones genéricas, junto con la “crítica del presente” (Gramuglio 2002), sumada a la primacía que la representación de una realidad cruda y violenta podría conectarse- aunque en la cita corresponde al análisis de un realismo de tipo decimonónico en la literatura argentina- con el siguiente desarrollo de María Teresa Gramuglio: “Si esto fuera así, habría que admitir que la literatura argentina nace realista. Porque lo que caracteriza el texto de Esteban Echeverría es otra violación: la mezcla, la hibridez genérica y lingüística que se materializa en su derivar entre varios registros, el de la sátira política, el de la idealización romántica, el de la representación cruda de aspectos brutales de la realidad, el del cuadro de costumbres, el de la forma “cuento”, todos ellos apuntando a la crítica del presente que es otro de los rasgos sobresalientes del realismo” (23).

/ “Y como por un momento creyó verlos confundidos siguió: mi padre conoce a muchos militares, es amigo del general Díaz Bessone” (122).

Ahora bien, al igual que en el resto de los cuentos, pero encarnado además en esta ocasión en la figura del protagonista mismo, el discurso funciona como un foco de problematización, ya que la palabra se convierte en secreto, clave, información, descubrimiento. Es, en definitiva, un objeto valioso de lucha y posesión. En primer término, se ubicarán entonces todos los mecanismos de simulacro y camuflaje propios de la organización clandestina: los cambios de nombre, el nombre clave, la comunicación suspendida entre los integrantes del circuito, la economía de ocultamiento y la administración de las palabras. Luego, cuando el protagonista es apresado, la violencia ejercida y su misma naturaleza convertirán al habla en una rutina forzada, obligada, desmedida y patológica. Desde allí, el discurso fluirá incontinentemente y, con un valor y una relevancia diferente a la que posee en otros relatos, se tematizará también la alternancia entre el reflejo veraz o la invención de la información. Por ende, además de la figura del Pollo, que no sólo brinda toda la información que tiene sobre sus compañeros, sino que en un momento comienza a inventar y recrear datos⁵², a marcar a cualquier persona, el manejo y la manipulación del discurso por parte del periodismo será el otro vector del relato:

Se habían encontrado en el parque Independencia, ella necesitaba ayuda, porque el esposo y el hermano habían aparecido muertos en el campo, en Ibarlucea, en lo que los diarios llamaban un enfrentamiento. Marcela se escondía en una pensión bajo nombre falso y quería que él la ayudara a escapar de la ciudad. (114)

Su esposo y su hermano habían aparecido en Ibarlucea con otros cinco cadáveres, y los diarios hablaban del frustrado copamiento a la comisaría del pueblo. Los diarios y

⁵² Esta humillante situación deriva en una extrema sumisión: “Prefería hacer cualquier cosa, prefería lavar autos, porque lavaba los autos de la policía de Informaciones, refería cebarles mate. Y cada vez que había que preparar la comida, lo llamaban. Cada vez que había que limpiar, lo llamaban. Cada vez que necesitaban algo, lo llamaban. (...) Se demoraba en cada pequeña cosa, resistía, pero también tenía que vendar los ojos a un detenido, aconsejarle que cantara y desvestirlo” (152).

la televisión habían mostrado el frente de la comisaría, astillado por ráfagas de ametralladora (116).⁵³

Desde esta perspectiva, la captura del Pollo, o la resistencia y la muerte de otros militantes-compañeros, se enfoca desde la mirada de este narrador ambiguo, de algunos testigos presenciales y de la reproducción adulterada-ficcionalizada del hecho en los diarios. Por ejemplo, en un “enfrentamiento” en un bar de Alberdi, aparece un canillita como testigo presencial y figura paradigmática. Encargado justamente de reproducir fragmentos de noticias en las esquinas de los semáforos, y de comprobar como observador de un “enfrentamiento” que el periódico reconfigura y esconde información, se da él mismo a la tarea de inventarlas.

Lo curioso es que, muchas veces, vocea lo contrario de lo que el diario afirma, o agrega algo, un comentario, una calificación. No tiene presente la fecha pero recuerda, recuerda bien que una vez hubo un hecho de notoriedad en esa esquina donde se para desde hace cuarenta años. (127)

Y desde ese momento, o más bien a partir del día siguiente, supo que los diarios no dicen la verdad, que la verdad y lo que dicen los diarios son dos mundos paralelos. Por eso no vocea sus titulares sino lo que podrían ser, lo que él cree que podrían ser las verdaderas noticias. (130)

En cierta medida, el canillita, siendo en parte un agente transmisor, un vendedor del diario, contrapone la invención de noticias del periódico por la suya, vendría a ser algo así como la expresión de un individuo frente al medio. Por otro lado, es la expresión de un individuo en la calle, de alguien que podría decirse remite simbólicamente a “la calle”, al común de la gente. Por otro lado, y como se refiere en relatos como “Garganta profunda” o “Derecho de piso”, la

⁵³ O, en otro pasaje también relevante: “Decía mentira y verdad. Porque él sabía qué había pasado con ese hombre del que le pedían datos, pero no quería decirlo. Era un dilema (...) Mentira y verdad, como le había enseñado el ciego” (151-152).

perpetuación de estos mecanismos de ocultamiento y adulteración van desde este pasado traumático al presente, donde la figura del periodista ocupa ese espacio de mediación a través del cual se construye y ejerce una forma de poder vinculado con los hechos de violencia.

El Ciego le mostraba el diario y se reía: si será hijo de puta, decía, no se tomó el trabajo de cambiar una coma, esto es tal cual lo que yo escribí, tal cual, son las mismas palabras. (126)

La noticia aparecía en la tapa del diario, abajo, a la izquierda, a dos columnas y bajo el título Abatieron en esta/ ciudad en tiroteos/ a tres sediciosos. El artículo reproducía un comunicado de la Jefatura sin quitar ni agregar una palabra (...) (126)⁵⁴

Por esta línea, la representación de la figura del delincuente se conecta con los “operativos” o “enfrentamientos” del pasado y el presente, con el modo de operar de las fuerzas represivas de la dictadura y con los resabios de ella en la representación de la policía actual:

Y la Pirincha tenía una historia rara, porque había comenzado como ladrón, en una banda de Saladillo, la banda del Topo Gigio. (...) si uno creía en esas historias tenía que pensar que todos los policías de Rosario habían estado aquella vez, cuando en lo que llamaron un enfrentamiento, una muerte en su propia ley, bajaron al Topo Gigio de un solo tiro, un tiro que entró por la nuca. (123)

⁵⁴ Sobre los nexos entre las fuerzas represivas, el periodismo y los negocios de la policía, se dice: “Ana Laura cayó unos días después. Pude leerlo en los diarios, dice el Pollo. Porque el Ciego le mostró *La Capital*, tenía una carpeta donde guardaba recortes de diarios. Le fastidiaba que su nombre no apareciera en las crónicas, pero comprendía las razones. Conocía a los muchachos que hacías las notas de de policiales, a veces compartían una cena, un asado, en la parrilla del club Sirio Libanés, cada año había un pequeño ágape, un brindis, en el despacho de Feced, para festejar el día del periodista. Néstor Gómez, el cronista policial más conocido de *La Capital*, recibía al mismo tiempo un sueldo de la Jefatura, un sueldo para que se ocupara de las cosas positivas y no de las cosas negativas de la policía cosas positivas eran los hechos esclarecidos, como se decía, los enfrentamientos en la autopista o en las afueras de la ciudad, lo que llamaban enfrentamientos, y los operativos en lugares que resultaban ser aguantaderos, imprentas clandestinas o cárceles del pueblo. Cosas negativas eran los delitos que la policía no podía resolver por incapacidad o por interés” (125-126).

Beatriz Sarlo observa sobre la caracterización de la policía en Argentina: “Allí está la “maldita policía” que, en los últimos años, no sólo fue incapaz de cumplir sus funciones sino que estuvo vinculada a asesinatos y, de sus filas, salieron los cómplices de los atentados a los edificios de la comunidad judía y el asesinato de un periodista” (54-55).

Así, la transformación se lee en el pasaje al polo contrario, en un sistema binario de tensiones: de militante a represor, de ladrón a policía, de periodista de policiales a comunicador de la policía, de un silencio heroico a una vergonzante verborragia:

Una noche lo invitaron por primera vez a cenar con los policías, comieron unos raviolos, fue un día en que hubo un desfile policial. La Pirincha se emborrachó y le contó, completa, la historia del Topo Gigio. Un pendejo que robaba desde los 13, 14 años y que se culeaba a una jueza. Entonces era intocable, cada vez que lo agarraban la jueza tiraba la bronca. La Pirincha estaba en la banda, pero también le gustaba la policía. Y fue un policía de Robos y Hurtos el que le habló, le dijo que si él les daba una mano para tumbar al Topo Gigio ellos lo ayudarían a entrar en la policía. La Pirincha decía y yo cumplí, decía yo también fui buche, decía acá estoy. (...) Los habían hecho pasar al Salón Blanco de la jefatura. Allí había periodistas, jueces, el obispo Bollatti en la mesa principal, al lado de Feced y de Néstor Gómez, que a los postres se dirigió a la caracterizada concurrencia, como salió en el diario al día siguiente. (154-155)

Esta dinámica se halla tanto en La Pirincha como en El Pollo, que se conectan por esta empática transformación. Además, estos vuelcos, la metamorfosis identitaria, se extiende simbólicamente a un presente donde la impunidad, el olvido o la complicidad se perpetúan en formas de conocimiento-reconocimiento de los hechos y personas:

Yo también estuve en la JP, decía la Pirincha, y eso me sirvió para saber que hay que matarlos a todos. Desde el primero hasta el último, gritaba la Pirincha. Un tipo que después siguió en la policía sin ningún problema, que incluso fue ascendido por gente que estaba en la organización y ocupó cargos políticos en la democracia, después se abrazó precisamente con los que mataron a muchos compañeros y nadie le dijo, nunca, o por lo menos hasta el momento, nada. Al principio, él negaba todo, solo reconocía que había militado hasta mediados del 75, que hacía más de un año que no veía a Ana Laura Miguens”. (124)

Por los demás, la narración establece puntos de contacto entre ese silencio inicial del Pollo y el de la sociedad. Tal como las personas que presencian los operativos y permanecen impasibles, el Pollo se da heroicamente a resistir durante las primeras cuarenta y ocho horas, explotando a continuación en una patológica delación, en un deseo incontenible de señalar a los demás, de “cantar”⁵⁵.

Los tipos no se preocupaban por disimular, actuaban a la vista de todo el mundo. Aparte Marcela se resistía, y entonces los otros empiezan a gritar, tiene un ataque de epilepsia, dicen, hay que llevarla al médico, es una paciente del Agudo Ávila. Y como él trata de zafar, de llamar la atención de la gente que tomaba tranquilamente una cerveza, la gente que disfrutaba ese día de noviembre, la gente que decía ahora sí que vivimos tranquilos, (...). (117)

Les dice gracias por su colaboración, les dice no creo que puedan escaparse, y se ríe, y todos ríen. Era gente común, pero de algún modo se habían dado cuenta de cómo venía la mano y no había dudado un instante, un instante, en qué partido tomar. (117)

Por este camino, el Pollo expresa contradicciones de diversa índole, es también, como demostramos en el resto de los relatos, un caso excepcional y paradigmático. En su figura se representa al héroe que luego se convierte en traidor, al sobreviviente que puede contar la historia porque él mismo favorece la muerte de los otros y que, incluso en la actualidad del relato, no puede dejar de hablar, exponiendo ahora a quienes se volvieron sus compañeros

⁵⁵ La otra mención al “canto” se da relacionado con lo popular, con una manifestación de la JP en la que militaba El Pollo: “veían aparecer esas columnas que inundaban de vereda a vereda bulevar Rondeau y cantaban San José era radical San José era radical y María socialista y María socialista y tuvieron un hijito montonero y peronista ea ea ea ea, cantaban aquí están éstos son los soldados de Perón cantaban a la lata al latero los ranchos peronista son fortines montoneros. Por eso fueron uno de los principales blancos de la represión, porque habían quedado marcados y no importaba, como era su caso, que él hubiera bajado a la base, que se hubiera despegado porque tenía diferencias muy importantes con la dirección, porque no estaba de acuerdo con la lucha armada, le parecía un grave error” (120). A contralor, el Pollo canta en una parabólica y extrema actitud: “Dice incluso sentía el terror de que trajeran a alguien que cantara algo que yo debía haber dicho. Dice todas las noches sentía los gritos de la gente que traían y sin que nadie le pidiera nada, sin que nadie lo amenazara, volvía a cantar, cantaba todo lo que podía cantar, no se guardaba nada, ningún nombre, ninguna dirección” (152).

represores⁵⁶. En este sentido, la transformación del personaje es completa. Nótese el siguiente pasaje:

Yo también lo hice, decía, yo sé cómo es. Decía yo también fui miliciano, yo también tuve jerarquía de oficial. (...) No recuerda si golpeaba a los detenidos. A muchos de los cuales, incluso, él mismo había cantado. Tampoco si golpeaba a las mujeres. Tampoco si golpeaba a las embarazadas. Tampoco si golpeaba y empuñaba la picana que recibía de manos del Ciego. El olvido es lo único que existe. No recuerda si salía con los operativos. (154)

Finalmente, se habla además frente a un silencio social perpetuado:

Las primeras horas que pasó en Informaciones son también, ahora, un rompecabezas. (...) Porque los interrogatorios se hacían por lo general en las primeras veinticuatro, las primeras cuarenta y ocho horas. Por eso era importante resistir, como él se había propuesto. Pasado ese lapso se consideraba que el detenido ya no manejaba información de utilidad o que su información tenía un valor muy reducido como para permitir atrapar a otras personas y mantener la rueda en movimiento. (143)

Ésta, dice el Pollo, es una historia de lealtades y traiciones, de dolor y resistencia, de desesperación y secretas esperanzas. No es solamente ni historia, aunque en definitiva pase por lo que yo recuerdo, o mejor dicho, por lo que yo olvido y por lo que yo no puedo olvidar. Porque lo único que existe es el olvido. Y yo, dice, más allá de lo que quiera, soy el único que puede hablar, el único que está en condiciones de hablar. (118)⁵⁷

⁵⁶ De tal modo, el Pollo es un agente activo en la detención y tortura de sus compañeros: “Los otros escuchaban, inmóviles. A la mañana, después de la segunda noche en Informaciones, dice, yo canto un control, que era al mediodía siguiente, con mi responsable en ese momento. Con Julio. Y canto también una casa que yo presumía era la de él, ya que allí se hacían las reuniones de mi grupo. Una casa, un departamento de pasillo en bulevar Oroño al que mandaron, no sabe por qué, al Ejército y que terminó arrasado, convertido en escombros” (Aguirre 2006: 146-147). “Después presencio lo que llamaban el trabajo, donde ellos quieren que yo les aporte datos para saber si la persona interrogada les mentía. Y fue muy duro, porque ponían a Julio en la camilla ginecológica y le hacían preguntas y sólo paraban para preguntarle a él si decía la verdad o si estaba mintiendo. Dependía de él que le pasaran o no la máquina. Fue muy duro cantar a compañeros, amigos de compañeros, familiares de compañeros. Fue muy duro llamar por teléfono a Tomate y decirle que en el bar de Alberdi y José Ingenieros se encontraría con Ana Laura, y Ana Laura podía darle datos ciertos sobre su mujer” (150). En otro pasaje, hallamos sobre las oscilaciones del personaje: “Otra mujer, algo mayor, embarazada a término, a la que sacaron unos días del sótano y volvieron a traer con una beba. Recuerda que habló con esa mujer, que trató de ayudarla. A lo mejor, le dijo, si vos leés el documento, si leés un documento por televisión, a lo mejor te garantizan la salida del país, para vos y para tu hija. Tomalo como una idea. Mirá si le hacen algo a tu bebé, le dijo, mirá si lo dan en adopción” (148).

⁵⁷ Bernabé señala en cuanto al eje literatura argentina-dictadura: “La dictadura militar en la Argentina acompañó su accionar político impuesto a sangre y fuego con una exitosa consigna publicitaria que decía: “El silencio es salud”.

Ante su figura, sus silencios y delaciones, se anteponen, en paralelo, las irrupciones de otras voces, el susurro que pugna por fijar un nombre y una identidad frente a la amenaza de la muerte y la desaparición:

Me llamó Mario Andrada, dijo, cuando llegó, en un susurro. Cerámica San Lorenzo, dijo, soy delegado de Cerámica San Lorenzo. Todavía bajó la voz para continuar: Me van a matar, esta noche. (140)

Marcela ya no era la chica que él había conocido. En sus ojos verdes brillaba entonces el terror, el terror que se transmitía como un virus a través de las palabras, los gestos, las miradas, los movimientos. (116)

De tal manera, el hilo conductor del relato, la declaración de El Pollo, se completa con la disyuntiva del recuerdo y el olvido como principio constructivo que estructura fragmentariamente las distintas historias del cuento, pero teniendo también una frase como imperativo, frase que pretende suspender la memoria y el recuerdo en razón de su accionar:

Le gustaría manejar los mecanismos del olvido para suprimir esos ojos, esa mirada muda que no deja de interrogarlo. Porque el hombre que va a morir, dice el Pollo, mira de una forma particular, y en esa circunstancia todo el dolor y toda la tristeza están cargados en sus ojos. (141)

Es como un sueño, uno quisiera tener un relato de principio a fin, un relato claro y comprensible, o mejor dicho no tener ningún relato, mejor dicho perder el relato,

Silencio y desaparición fueron parte de la misma estrategia. El silencio pene “El silencio es salud”. Silencio y desaparición fueron parte de la misma estrategia. El silencio penetró en los espacios públicos de manera tal que todavía no podemos evaluar sus efectos. Por eso, hablar y narrar el pasado, repetir una y otra vez, con sutiles variaciones, la historia del daño infringido o el despojo sufrido forma parte de un proceso en el cual toda una generación intenta explicar y-sobre todo-explicarse qué es lo que sucedió y cómo pudo suceder lo que sucedió” (19).

incluso este mismo relato, y lo que quedan son pedazos que nunca terminan de encajar, y aquí estamos. (142)⁵⁸

Por último, la galería de personajes sobresalientes incluye, por lo tanto, al protagonista en primer término. Alguien del orden de lo monstruoso, de lo desproporcionado y lo deformado, en tanto su pasaje lo lleva hasta los límites extremos de la obediencia, la traición y la sumisión, una excepcionalidad parabólica y declinante. Luego, se incluye la referencia a un margen asociado con el espacio de lo público:

El parque es como la peatonal, o como el monumento a la Bandera, representa la ciudad para quienes están marginados de la ciudad y por eso los locos, los pobres y los enfermos tratan de hacerse visibles precisamente en esos lugares. (115)

O, como en el caso de “Punto rojo”, en la historia de la escultura robada, aquí lo cotidiano se combina con grandes sucesos y lo pequeño se tiñe de grandeza o relevancia: “Federico Rogers cayó de la manera más increíble. Fue el 24 de marzo de 1976. Parece que iba a su casa, en un ómnibus de la línea 10 y cuando el ómnibus llega a Arijón y Mitre se encuentra con un operativo del ejército” (137).

En resumen, la representación de hechos violentos y contundentes se desarrolla también en “Buche” desde las diferentes perspectivas, miradas y fragmentos que conforman la representación ficcional y literaria de una determinada realidad que se aspira a retratar. Asimismo, los personajes continúan en la línea antes descripta para el resto de los relatos, son individuos en los que se subraya algo sobresaliente, una trascendencia significativa que actúa, sin embargo, como expresión de conflictos y tensiones de la sociedad.

⁵⁸ Aquí también aparece la idea de testimonio asociada con la figura del sobreviviente: “Porque entonces habló tanto, ahora quisiera hacer silencio. Pero cuando completó el cuadro, el día que llenó el casillero y estuvieron todos los compañeros de la JP Zona Norte en su puesto, se dio cuenta de que él era el único, el que sobrevivía para contarlos” (155).

Consideraciones finales

El estudio de los relatos que conforman *Rocanrol* demostró, en primer término, que el intento o la “ambición de ofrecer un testimonio de la propia época” (Horne 2011), se concentra en la representación de personajes y acciones que nos remiten, por medio de su excepcionalidad, contundencia y relevancia, a típicas problemáticas sociales (Kohan 2005).

En paralelo, la figuración de conflictos que involucran la representación de la violencia y la sexualidad se realiza de forma directa y, en simultáneo, a través de un conjunto fragmentario de elementos –distintas voces, perspectivas, versiones, discursos y contradiscursos– que convierte esta representación de “lo real” también en una cuestión o problema de tipo literario, formal.

En Aguirre, como vimos, lo que antes llamamos la tematización de los “oprimidos o excluidos del sistema” en *Rocanrol*, derivan en esa serie de tensiones que plantean la imposibilidad de dar una visión unívoca de un hecho, subvirtiendo las versiones oficiales y dando voz a estos sectores. El oprimido o excluido, por lo general un delincuente menor de edad, villero, desocupado, con tiempo y bajo los efectos de las drogas, aparece ubicado en la crisis del 2000, y es en tal caso el protagonista de las crónicas y hechos policiales desde donde se refuerza la construcción de un estereotipo de marginalidad. En simultáneo, la figura del delator, el testigo, el periodista o el vocero policial se aglutinan en ese campo de conflictos y tensiones para definir al otro en esta oscilación entre la concreción abrupta y violenta de los hechos y las luchas discursivas que los reconstruirán o versionarán.

CAPÍTULO III

Realismo y corporalidad en Carlos Busqued

Al igual que los relatos de *Rocanrol*, *Bajo este sol tremendo* (2009) propone una representación realista asentada en aspectos radicales y violentos de la sociedad, en tanto los personajes llegan a un borde o límite en el que la posesión de las cosas y las personas imponen una realidad marcada por hechos extremos.

Cetarti, uno de los protagonistas de la novela, recibe la noticia de que su madre y su hermano han muerto asesinados a manos de su padrastro, que luego se suicida. Distanciado tanto emocional como espacialmente del lugar en el que muere su hermano, decide viajar hasta una pequeña localidad de Chaco, Lapachito, donde conocerá a Duarte, un represor que acompañado del hijo del homicida, Danielito, intenta llevar adelante una serie de estafas relacionadas con el cobro de la herencia de Cetarti, la venta de objetos que quedan en la casa de su hermano y un seguro de vida.

Tal como sucede en los relatos de Aguirre, las coordenadas espacio temporales vuelven a presentarse aquí dentro de un mundo verificable y específico, aunque en este caso amarradas a una geografía inclemente que se corresponde con la naturaleza brutal de la trama. A diferencia de *Rocanrol*, donde gran parte de la carga violenta se expresa también en una lucha casi literal de discursos -versiones sobre la justicia, la ley, palabras de los testigos, la policía o los medios de comunicación, las acciones se encaminan rápidamente a los efectos corporales de los conflictos: el choque, la herida, la muerte y la descomposición.

Como señalamos con anterioridad, según Horne en la actualidad se presenta una “renovación del interés por trabajar con los materiales que trabajaba el realismo decimonónico o –para ser más específicos– con los que aparecieron de un modo más evidente en el naturalismo

y –ya en el siglo veinte– en el realismo social” (11). Estos materiales, de acuerdo con su lectura, configuran “una narrativa marcada por la presencia de ciertos aspectos bajos y turbios de lo humano y de la vida en sociedad, una cierta animalidad o salvajismo que aflora de un modo mucho más pronunciado que en momentos anteriores” (11-12).

En efecto, estos rasgos se verifican en la novela de Busqued pero, agregamos, esta “animalidad” cobra estatuto específico, esto es, el hombre muestra su “costado animal” y el animal se destaca en una tortuosa relación con el ser humano, lo que nos llevará a revisar algunas nociones sobre “animalidad” y “biopolítica”, principalmente en Michel Foucault (2008), Gabriel Giorgi (2014) –que comenta algunos aspectos de *Bajo este sol tremendo*– y Giorgio Agamben (2006). En paralelo, los aspectos “bajos o turbios” de la realidad se corresponden con la representación de una violencia corporal extrema, saturada, seriada. Así, desde el principio la dimensión escatológica expresa los efectos de una violencia planteada como forma de reproducción en sentido amplio:

-Los clavos se aferran al tracto digestivo del animal y así podemos traerlo a la superficie sin que en el esfuerzo por escapar se despedace. Son muy voraces y tienen hábitos caníbales, más de una vez el calamar que sacamos del bote no es el que tragó el señuelo, sino uno más grande que se está comiendo al que mordió originalmente.

Cetarti estaba en el living, fumando porro y mirando Discovery Channel, un documental sobre la pesca nocturna de calamares Humboldt en el Golfo de México.
(Busqued 2009:11)

De este modo, las primeras líneas de la novela grafican el mecanismo según el cual un animal con “hábitos caníbales” se come a otro, y el ser humano lo atrapa a su vez pescándolo desde el tracto digestivo. Luego, en el plano simbólico también se da una reproducción del hecho en la imagen, al tratarse de un documental que Cetarti ve “fumando porro”. Esta marcación de la

“violencia en capas”, o en una multiplicación repetitiva, será una constante que complejiza la imagen del cazador, el cazado, la víctima y el victimario. Además del documental inicial sobre la cacería de calamares, son recurrentes los episodios donde la ferocidad y la muerte del animal tienen su corolario con la aparición del ser humano, una especie de último eslabón dentro de una cadena que no podría existir sin él o, mejor dicho, que se completa con su presencia como observador:

-Menos mal que viniste. Los perros agarraron un gato.
Danielito miró por la ventana. Sobre el césped había un bulto de pelo color dorado.
El bulto era más grande de lo esperado para un gato.
-Era gordísimo, parece.
-Está hinchado. Lo agarraron ayer a la mañana y cada vez que me acerco para embolsarlo los perros me encaran para mordirme. (59)

En otro pasaje, la matanza de dos perros –dos dogos argentinos– después de que atacan a la madre de Danielito y ésta le saca un ojo a uno; hace ingresar a las personas, con el auxilio de la técnica, de un arma, como victimarias:

Danielito volvió adentro de la casa y buscó debajo de su almohada. Sacó la pistola de su padre, la montó y abrió unos centímetros de la puerta del patio. Los perros se abalanzaron contra él, Torito trató de meter la cabeza por el hueco ladrando y tirando mordiscos, apoyaba la herida del ojo contra el borde sin que pareciera dolerle y hacía fuerza para entrar. Danielito con una mano apretó la puerta para impedirselo y con la otra apoyó la pistola en la cabeza del perro y disparó. (143)

Esta acumulación repetitiva o multiplicación en cadena es un procedimiento recurrente y forma parte de la representación de una realidad en la cual las experiencias y las cosas se acumulan, entrecruzan, superponen, saturan. Otro ejemplo lo constituye la casa rebotante de objetos de las víctimas, y la figura del acumulador encarnada por el hermano muerto, del que

nada más sabemos. En otros planos ocurre lo mismo, todo se multiplica y acumula: las figuras maternas, los hermanos, los animales, las torturas, las muertes.

La representación de la “animalidad”, retomando la escena inaugural del calamar, incluye una multiplicación y acumulación de depredadores dentro de una cadena de violencia. También, el mundo de lo oscuro, de aquello que permanece oculto en una profundidad que luego se manifiesta violentamente. Si tenemos en cuenta la importancia de las figuras maternas, esta primera imagen podría asociarse además con lo uterino, lo prenatal. Lo oculto y lo enterrado –el cuerpo del hermano muerto, el calamar, el ajolote– lo que yace en la profundidad, o lo que nace y lleva en sí la carga de una muerte, surge de pronto como flash, irrupciones de un instante en los que se concretiza y observa la ruptura o descomposición, como en el accidente, en las secuencias televisivas o en las fotográficas donde finalmente se impone ese trasfondo constitutivo, tal como la red cloacal en la que se vierten las cenizas de los muertos, o el terreno asentado sobre esos mismos desperdicios.

En “La propiedad de los cuerpos: matadero y cultura”, Gabriel Giorgi piensa en modos de “hacer vivir” y “hacer morir” como partes de una maquinaria o dispositivo biopolítico atravesado por el capitalismo. Estos “mataderos de la cultura” permitirían pensar en “políticas de los cuerpos” desde lo animal mediante el cuestionamiento o profundización de esta categoría. Por ejemplo, la separación y distancia entre la comunidad y el matadero como espacio de muerte y supresión, de vida “eliminable” o “consumible”, aparecería desplazado, móvil e inestable. Así, dentro de la categoría de matadero móvil ubicaría a “El matadero” (2009), cuento de Martín Kohan, o a la novela analizada de Busqued, señalando en esta última la oscilación entre Córdoba y el Chaco como un camino “saturado de animales muertos”, índice de la “movilidad del matadero” antes citada.

Como comentamos hasta aquí, desde las primeras imágenes del texto, en *Bajo este sol tremendo* el destino de las personas y el de los animales aparecen trenzados en una especie de gran maquinaria o cadena de violencia, muerte y degradación corporal. No sólo la distancia y el recorrido entre lugares, sino la caracterización misma de una de las zonas principales donde se desarrollan las acciones raya en lo escatológico, lo marginal, lo violento y lo degradado; un matadero y el olor a carne podrida:

Cada tanto, el viento traía olor a carne podrida del matadero. A la altura del 2500, Brigadier Lacabanne era una calle especialmente fea, con las veredas llenas de baldosas saltadas y soretes de perro y viejos sentados en las puertas de casas derruidas. (65)

Además, la descripción de este espacio abre una anécdota sobre la huída de un toro y una seguidilla de sucesos radicales en las que el choque con una camioneta deriva en la patética convalecencia del animal⁵⁹. El choque, entonces, caracteriza en tal caso la movilidad y reúne a la vez los índices de lo animal, lo terrenal, el automóvil, la aceleración:

El animal había ido a parar a una vereda y estaba vivo, pero gravemente herido. Trataba de pararse y los cuartos traseros no le respondían. Se removía inútilmente, soltaba espuma por la boca, mugía, aunque más despacio. (118)

El sufrimiento del animal en esta escena de matadero fuera del matadero requiere de la presencia de testigos, observadores o espectadores que, como el caso de Cetarti, asisten con la mirada a un reflejo del cercenado, herido o descompuesto cuerpo. Un viejo con una escopeta en su casa y unos trabajadores de frigorífico que insultan al animal completan el cuadro:

⁵⁹ Este componente del argumento nos permite cotejar con “El matadero”, de E. Echeverría, en tanto en esta escena el animal que escapa no puede accionar sobre sus victimarios de ninguna forma, a diferencia del indomable animal de Echeverría.

- Se quebró la columna -dijo de repente un viejo. Era el mismo viejo de pijama y chinelas que había llamado por teléfono a la ambulancia-.Tengo una escopeta en mi casa. Si me dejan, termino con el sufrimiento de este animal.

Uno de los empleados tenía un handy en la mano. Consultó con alguien y recibió una respuesta ininteligible.

-No. Ahora lo llevamos al frigorífico y lo matan allá, gracias.

Minutos después llegó un camioncito del frigorífico, y cargaron al animal entre insultos, sin ahorrarle ningún sufrimiento. Mientras lo acomodaban para poder cerrar la portezuela de la caja, Cetarti miró la cara del toro, que resoplaba como un motor viejo. Se vio a sí mismo en el reflejo convexo del ojo del animal. (118)

Esta sarta de crueles encuentros combinan cuerpos humanos y animales que sucumben ante las herramientas de la ciencia o la técnica; raticidas, vehículos, armas, aviones, barcos. Por citar un pasaje, el intento de suicidio de la madre de Danielito –que la llevará después a la muerte– tiene referencias a los animales en una proyección degradante de un hipotético futuro vital:

Así que raticida. Es tremenda, eh, la ataca un dogo y ella lo termina cagando a palos, se clava dos cajas de veneno para ratas y no se muere...Tu vieja es como Chick Norris, pero mala onda. No la tendrías que haber salvado. Ahora te va a quedar toda parálitica y vas a tener que darle de comer con cuchara y lavarle el orto cada vez que se cague. La hubieras dejado que palme. (130)

Asimismo, Giorgi refiere una destrucción implacable de la “relación ética con la muerte” a partir de la “espectralización” y “espectacularización” de los animales muertos. Tanto en el texto de Kohan como en el de Busqued, lo que se plasmarían son nuevas formas de pensar los límites y las distinciones entre lo humano y lo animal a partir de una “nueva proximidad con el cuerpo, la vida y la muerte animal” (139). Los animales en la novela, según su lectura, se figuran en vías de extinción, como presencias espectrales y amenazantes de lo que retorna. Allí, el signo del “animal-espectro” contagia a todos los personajes en tanto “condición del mundo en ruinas”, lleno de muertos y huérfanos cuyos decesos no se inscriben social o política, sino

económicamente. Por ello, la muerte da sólo “ganancia, produce riqueza”, y “el vestigio de los muertos se vuelve capital” (155).

Como antes dijimos, la casa del hermano muerto rebosa de objetos acumulados durante mucho tiempo que se venden rápidamente después de su muerte; en este sentido, sometidos a una lógica temporal similar a la de la vida de los personajes que se pierde en un instante violento, en un homicidio o accidente. Agregamos que la ganancia no es grande, por lo que se diría en tal caso que lo que queda es un resabio o resto, al igual que lo queda de los muertos y el pasado. Ningún patrimonio o experiencia enriquece, no hay grandes propiedades o herencias, y el cobro del seguro de vida para Cetarti puede a lo sumo abrir la promesa de otra región o país, a costa de la supresión y muerte de los otros, es decir, de la no-división de las ganancias ya el grupo sufre un accidente en la ruta del cual únicamente sobrevive uno.

Por otra parte, en el gesto de rematar todas las cosas, cualquier dejo de sentimentalismo, añoranza o conservación del pasado se anula. Si los objetos sobreviven al muerto –en el caso del hermano de Cetarti, por ejemplo– no así a la venta. Esto es, junto con la desaparición de las personas, los objetos y el universo material que los acompañan, pasan de mano, se ensucian, se manchan con sangre, se rematan. En su hiperbólica expresión, el cuerpo hecho ceniza va al inodoro (como la madre y el hermano de Cetarti), en tanto el suelo mismo sobre el que se pisa y se vive rebosa de fluidos cloacales; lo que conforma una especie de escatológico materialismo extremo⁶⁰.

⁶⁰ Asimismo, es dado pensar en la idea del cuerpo como cosa a través de la mediación violenta a partir del siguiente pasaje de Jacques Sémelin: “Ese Otro, totalmente otro, no es ya verdaderamente humano. ¿Pero, más que animalizado, ese otro no se está reificando para no ser ya casi nada, una simple cosa. Simone Weil lo nota, por otro lado, con una simplicidad brutal: “La violencia es lo que hace de quienquiera una cosa. Cuando se la ejerce hasta el final hace del hombre una cosa, en el sentido más literal, porque hace de él un cadáver” (70). Las nociones de Sémelin se refieren a los campos de concentración y genocidios, pero valen para pensar en la violencia extrema, tal como se representa en la novela de Busqued, con las huellas de la dictadura o las torturas de Duarte. Por otra parte, como vimos en nuestro recorrido sobre las nociones de violencia, son destacables los nexos entre la figura del otro, la animalización y la cosificación.

En este sentido, según la lectura de Giorgi, el pasado también se vuelve ruina, vestigio, “resto histórico” que no genera conciencia, como las huellas de la dictadura militar en personajes que sólo reproducen la muerte en tanto suceso violento, más allá de cualquier “simbolización o memorialización”. En última instancia, de acuerdo con el crítico, el texto traza una continuidad entre genocidio, cuerpo y dinero haciendo equivaler el matadero político y el económico.

Además, la diferencia o la ganancia pecuniaria surge en el texto de un sistema burocrático; el seguro de vida del padrastro, o el rédito que la apropiación de un cuerpo pueda dar, en el caso de la mujer secuestrada. Se cobra, entonces, por el registro de un cuerpo ausente el “seguro de vida”– y por la desaparición de un cuerpo vivo que se retiene⁶¹. Este último, el de la mujer secuestrada, es un cuerpo viejo, deteriorado, y que aparentemente no tiene valor para el hijo, por lo que se niega a pagar el rescate. Por otra parte, la idea de un cuerpo cuya utilización genera dinero se vincula, además, con el espacio de la pornografía, en el que “una vieja” es vejada; con las desapariciones y apropiaciones de personas durante la dictadura, o con los animales que en el texto se convierten en un espectáculo que da dinero (el circo, el documental, el frigorífico).

Para Giorgi, en esta novela el cuerpo animal aparece dislocado, fuera de lugar, hecho espectáculo y mercancía, como la escena del toro que escapa del camión que lo transporta al matadero. El pasaje además remite a la mirada como tema y “reconocimiento de una condición compartida” (157), de una “pobreza de mundo” que, indica Giorgi, Heidegger asignaba al animal y aquí se prolongaría a todas las cosas, a un “estado sonámbulo” del que no se sale ni

⁶¹ Si bien en relación con los campos de concentración actuales, Pilar Calveiro indica sobre el cuerpo como resto o cosa: “El campo de concentración no busca la reforma ni la normalidad de los prisioneros, ya que no los considera individuos potencialmente útiles. Sólo los clasifica, toma de ellos lo que estima de alguna utilidad y desecha lo restante, entre animal y cosa (...) Por ello niega la condición humana del prisionero, quien resulta sencillamente “algo” sobrante. El campo es el lugar de demostración de esa supuesta falta de humanidad, que se consume por medio de todos los mecanismos de vaciamiento de que dispone” (104).

siquiera en el momento de los accidentes. Pero, asimismo, vale aclarar que la mirada articula aquí con la recurrencia de imágenes reproducidas, fundamentalmente la televisiva; el documental y la pornografía.

Así, en la novela alternan las imágenes de animales en la televisión, en cuadros, fotografías o revistas con la presencia, o con su aparición imprevista de los mismos, una corporización que choca con la materialidad de las personas y el mundo: los insectos contra el parabrisas, el toro que golpea la puerta de la familia fallecida, los perros de Danielito contra la puerta del patio y, sobre todo, la vaca que al final se precipita sobre el auto. Como si aquello que se muestra como presencia fantasmal, imagen televisiva, foto o lámina en un momento surgiera con más carne, peso y contundencia que nunca para volver después a esa “naturaleza muerta” o de fósil realidad inanimada. En cada uno de los traslados, por ejemplo, los insectos mueren al estrellarse contra los parabrisas, es decir, por la aceleración moderna. Luego, los insectos reaparecen en una maqueta del hermano muerto, como montaje, artificio, fósil. Paul Virilio sostiene acerca de la noción de accidente en la actualidad: “Se quiera o no, crear un acontecimiento es, en lo sucesivo, provocar un *accidente*” (34). En otro pasaje, insiste sobre las nociones de accidente y acontecimiento en el mundo contemporáneo:

Crear el accidente más que el acontecimiento...romper el encadenamiento de causalidad que caracteriza tan bien a la normalidad cotidiana; esa clase de expresionismo es buscada hoy en día universalmente, tanto por los “terroristas” como por los “artistas” y todos los activistas contemporáneos de la era de la globalización planetaria. (31)⁶²

⁶² De acuerdo con Virilio, lo que se impone es un fenómeno global en torno al accidente: “Esa lógica de la MODELIZACIÓN contemporánea, destaquemoslo, de la GLOBALIZACIÓN-suicida a plazo para toda creación verdadera-, conlleva también la demagogia del accidente por el accidente, esa forma postmoderna del “arte por el arte” que conduce del accidente local-del género de aquel del transbordador *Challenger* o del supersónico *Concorde*-al accidente global y ecológico-del tipo Chernobyl-,esperando la confusión fatal del “atentado” y del “accidente”-como la explosión de la fábrica de Toulouse- (...)” (30-31).

En este punto, se puede afirmar también que lo fantasmal remite a esa realidad acelerada en la cual una imagen aparece de repente porque no hay tiempo para verla, y en tanto se presenta como parte de una sucesión acelerada, irrupción, accidente, esto es, dentro de una realidad narcotizante, llena de personajes sonámbulos, donde la carnadura de lo viviente surge y se manifiesta precipitadamente en situaciones extremas. Por ello, los animales y las personas tienen encuentros cuya cifra es el choque, la herida, la supresión.

El animal es cazado, amaestrado, comido, eliminado. Cuando el ámbito es el doméstico, se plasman dos posibilidades: la ferocidad, que condena a los perros de Danielito, por ejemplo, a los que se los intenta dopar y tranquilizar permanentemente; o la pasividad, el ajolote del hermano de Cetarti que al final del texto queda abandonado en la penumbra a la espera de un alimento que tal vez nunca llegue, en una inmovilidad que contrasta con la del resto de los animales representados. Quizá también sea un símbolo en la penumbra de otra temporalidad, o de una vitalidad circunscripta a la espera del alimento, una subsistencia que estando en cautiverio depende de un tercero, como el caso de la mujer secuestrada. En esta línea, los seres humanos y los animales responden mecánicamente ante la tortura, la explotación y vejación económica o los estupefacientes.

Dicha confluencia, la imagen instituye la reproducción de la violencia, la presencia de un tercero y la dilución de límites corporales a raíz del cercenamiento. Según analizaba Susan Sontag a colación de las imágenes de guerra, lo humano y lo animal frente al registro de la violencia:

Cuando Woolf advierte que en una de las fotografías enviadas se muestra el cadáver de un hombre o una mujer tan mutilado, el cual bien habría podido ser el de un cerdo muerto, su punto es que la dimensión homicida de la guerra destruye lo que identifica

a la gente como individuos, incluso como seres humanos. Así, desde luego, se ve la guerra cuando se mira a distancia: como imagen. (73)⁶³

Los perros de Danielito y fundamentalmente los elefantes citados en historias sobre circos y adiestramientos grafican esa imagen grotesca y macabra de la tortura convertida en espectáculo, exhibición. También, las películas pornográficas antes citadas son paradigmáticas al respecto. El momento en el que se hace referencia a Duarte mirando películas pornográficas, el ano dilatado de una mujer en el que escupen varios hombres y por el que introducen objetos remite a esa humillación corporal extrema en la que se flagela y hace emerger la sangre, la herida, la mierda o el semen en un espectáculo televisivo; un reflejo o imagen que cosifica⁶⁴. De tal modo, en este y otros casos, los cuerpos, bajo los efectos de la anestesia, de la “ciencia de la sedación”, dan la chance de anestesiar y soportar más dolor, muestra sus límites y deformaciones, sus conductos o agujeros escatológicos. Lo oscuro, al igual que la imagen televisiva de la pesca de calamares en el fondo del mar. Incluso, el pasaje en el cual se describe esta secuencia pornográfica televisiva al principio presenta una imagen confusa, enajenante, que da pie a la enajenación o extrañamiento del espectador y luego da paso al quiebre, el impacto o choque perceptivo.

Por otro lado, vale agregar que en la novela todas las esferas se cubren de animales o nos remiten a la figura de algún animal: en el agua, el calamar o el ajolote del hermano muerto; en el aire, los insectos que impactan contra el parabrisas mientras Cetarti viaja hacia Lapachito; en la

⁶³ Asimismo, Pilar Calveiro indica sobre la circulación de imágenes de tortura en el presente: “Existen registros previos y posteriores de exhibición de la crueldad del poder. Las fotos de los soldados italianos enarbolando las cabezas cortadas de los resistentes etíopes (...) como las que publicó más recientemente *Der Spiegel*, en las que aparecen soldados estadounidenses, con una sonrisa de oreja a oreja, junto al cadáver de un joven afgano semidesnudo asesinado (...)” (131).

⁶⁴ De igual modo, la idea de traducción se apunta en estas primeras páginas de la novela: “El televisor estaba sin volumen porque el audio era en inglés y subtítulo en castellano” (11). Cuando reciba la noticia de la muerte de su madre y de su hermano, el significante de la traducción se repetirá: “Mientras Cetarti escuchaba, el tipo del documental hizo que el camarógrafo apagara las luces y filmara el agua. La pantalla quedó a oscuras salvo por el amarillo del subtítulo” (12).

tierra, los perros de Danielito, el elefante de diversas revistas y documentales, o el toro que se escapa del frigorífico⁶⁵. Según lee Julieta Yelin a partir de “¿Por qué miramos a los animales?”, de Berger, en el siglo XIX, junto con la desaparición de algunos animales de sus hábitats naturales, o de su desaparición en sí, nacen nuevas maneras de indicar su ausencia: zoológicos, juguetes de escala realista, figuraciones en el arte y en los medios de comunicación, “imágenes de imágenes que cumplen una función meramente consoladora: hacer que los hombres no se sientan solos como especie” (103). Como analizamos, en Busqued, junto con las ausencias señaladas por fotos, documentales, maquetas, los animales de “cuerpo presente” complementan innumerables inscripciones sobre lo humano. Es decir, momentos en los que se pretende fijar la naturaleza de lo humano en instancias fundacionales: actas de nacimiento, defunción, registros civiles, seguros de vida, cementerios. Peces que comen lombrices y caen en el abandono cuando su dueño –el hermano de Cetarti– es asesinado, mientras sus cenizas y las de su madre son olvidadas en un auto:

Había que darle de comer cada tres o cuatro días, y el animal podía soportar ayunos de una semana o más. Cetarti adivinó que el ajolote de su hermano estaba acostumbrado a las lombrices. Compró dos tarros de alimento para tortuga. Mientras pagaba se dio cuenta de que nunca había sacado las cenizas de su madre y su hermano del baúl del auto. (Busqued: 69-70)

Hasta aquí comprobamos que la novela de Busqued da cuenta de una representación realista que estriba en el terreno de lo corporal como forma inscribir y reproducir un cúmulo de

⁶⁵ En esas esferas también los aviones que se ven en documentales copan el espacio: “-No estoy drogado-mintió-, recién me levanto de la siesta, me despertaste vos. Cambiaron un par de palabras más y colgaron, su madre primero. Danielito volvió a subir el volumen de la televisión. Más tarde la llamaría. Pero momentáneamente sobrevolaba Berlín, sometido a intenso cañoneo antiaéreo” (34). Paul Virilio sostiene en *Ciudad pánico* sobre lo aéreo y la violencia: “Después de Dresde, pero sobre todo después de Hiroshima y Nagasaki, esa “aeropolítica” se ha convertido en una cosmopolitita del terror nuclear (...)” (20-21).

conflictos violetos, choques, rupturas, heridas y desgarramientos como parte de un mundo y una realidad cuyo punto extremo se graba en las imágenes de los cuerpos reducidos, como residuos, cenizas, restos.

Una violencia repetida y lejana

De acuerdo con Jacques Sémelin, citado por Elsa Blair Trujillo (2009), existen tres categorías para distinguir formas de violencia que, aunque no alcanzan a explicar los mecanismos y funciones de la violencia en sí, son de utilidad. La “violencia de la sangre”, la de “los muertos”, que habría que diferenciar de una violencia estructural asociada con la miseria y la opresión; la “violencia cotidiana”, incluida en nuestra forma de vida y, por último, la “violencia espectáculo”, que “atrae la mirada” y genera a la vez desaprobación, rechazo y fascinación.

Si nos valemos de estas categorías, se diría que la novela Busqued concentra y acumula también en este punto, ya que la representación de la violencia en el ámbito doméstico y cotidiano parte de un hecho de sangre en el marco de una miseria estructural y, además, se proyecta en el plano de la globalización política y económica a través de la imagen multiplicadora y reiterativa de la guerra y de significantes como el corte o la penetración:

Dieciséis horas después de colgar el teléfono (el tiempo que tardó en terminar el documental de los calamares Humboldt, ver otro sobre arsenal nuclear y política de disuasión de E.E.U.U. en la década de 1950, armar porros para el camino, darle de comer a los carassius de la pecera, cerrar las ventanas, subirse al auto y viajar setecientos cincuenta kilómetros), Cetarti entró a Lapachito. Bajó el vidrio de la ventanilla para ventilar un poco el auto. Lo golpeó una bofetada de olor a mierda, así que volvió a cerrar. (14)

Es decir, la indiferencia de Cetarti al recibir la trágica noticia de la muerte de su madre y hermano se corresponde con un estado de narcotización enajenante en el que se complementan las drogas, largas horas frente al televisor y los documentales sobre armas nucleares o “políticas de disuasión” norteamericanas⁶⁶. Todo ello, en consonancia con la referencia a los animales de la pecera⁶⁷. Según Giorgio Agamben: “Tal vez no tan sólo la teología y la filosofía, sino también la política, la ética y la jurisprudencia están desplegadas y suspendidas en la diferencia entre el hombre y el animal” (2006: 48). Y, más importante todavía para nuestra lectura: “Tal vez también los campos de concentración y de exterminio sean un experimento de este género, una tentativa extrema y monstruosa de decidir entre lo humano y lo inhumano, que terminó involucrando en su ruina la posibilidad misma de la distinción” (49). En este punto, en el texto se repiten los nexos entre el hombre, el animal y la violencia proyectados en un marco que va desde lo individual, familiar o interior hacia lo externo, la política internacional y la historia.

⁶⁶ En efecto, la reacción de Cetarti recuerda a la del personaje principal de *El extranjero*, de Camus, cuando ante la noticia de la muerte de la madre siente indiferencia o, mejor dicho, cierta abulia y desorientación. Asimismo, el porro, la droga, acompaña prácticamente todo el periplo de Cetarti y Danielito, y está presente, de otra forma, en el secuestro de una mujer a manos de Duarte. En cuanto a Danielito, la secuencia no involucra un documental sino la visita que a una pequeña represa realiza luego de salir del hospital en el que estaba su madre, lugar donde encuentra a unos niños pescando: “-Es una tortura, pobre bicho. Pónganle agua / -Si se va a morir lo mismo-contestó el más grande. Tenía razón. Aparte el pescado estaba muriendo por falta de oxígeno, sin sufrimiento. El más chico dio otra pitada y le pasó el cigarrillo (...)” (135). Unos capítulos después, otro de los personajes principales recibe de igual modo la noticia de la muerte de su madre: “Estaban teniendo suerte, el chico del mojarrero sacaba a cada rato, y la boya de la línea mostraba pique. Cada tanto el chico traía el anzuelo vacío para volver a encarnar. (...) Después de un rato y la mitad del porro, el paisaje y los pensamientos se difuminaron agradablemente y entró en un suave sopor contemplativo que fue quebrado por el sonido del celular. Lo llamaban del hospital para avisarle que su madre había muerto. Dijo que salía para allá. Colgó el teléfono y volvió a prender el porro” (135).

⁶⁷ El estado de embotamiento puede ser relacionado también con el aturdimiento animal citado por Agamben en su cotejo con el aburrimiento en el ser humano: “Con esto sale a la luz finalmente la proximidad -y al mismo tiempo la distancia- entre el aburrimiento profundo y el aturdimiento animal. En el aturdimiento, el animal estaba en relación inmediata con su desinhibidor, expuesto y desvanecido en éste, de modo tal, sin embargo, que él no podía revelarse nunca como tal. Aquello de lo cual el animal es incapaz es precisamente de suspender y desactivar su relación con el círculo de los desinhibidores específicos. El ambiente animal está constituido de modo tal que nunca puede manifestarse en él algo así como una pura posibilidad. El aburrimiento profundo aparece entonces como el operador metafísico en el cual se realiza el pasaje de la pobreza de mundo al mundo, del ambiente animal al mundo humano: (...)” (126). “Por cierto, el viviente, como no conoce el ser, tampoco conoce la nada; pero el ser aparece en la “clara noche de la nada” sólo porque el hombre, en la experiencia del aburrimiento profundo, se ha arriesgado a suspender su relación de viviente con el ambiente” (127).

Promediando el final de la novela, el documental bélico-histórico se continúa con la presencia de cenizas, cuerpos en descomposición o anestesiados, como el de la víctima secuestrada:

Miró un documental sobre puentes colgantes y tecnología de cables de acero y otro muy interesante sobre el hundimiento del acorazado *Bismarck* en mayo de 1941. (...) Estuvo puntualmente en el cementerio, le entregaron las cenizas en una caja de madera terciada y con el sello pirograbado {Municipalidad de Lapachito} en la tapa. Manejó hasta la casa de su madre. Abrió la puerta del garaje y bajó los perros y las cenizas y los dejó con aprensión del lado de adentro, pero junto a la puerta. Los bultos estaban más duros, más allá de los bien que los había empaquetado. Volvió a cerrar la puerta, subió a la camioneta y a las tres menos cuarto llegó a lo de Duarte. La señora estaba dormida en un colchón de la segunda habitación de la casa, con los ojos vendados y atada de pies y manos. Duarte la había dopado para moverse tranquilos (...). (147)

En el mismo capítulo, la presencia de la violencia mediada por la imagen surge nuevamente en referencia a la televisión; por una parte, una forma más de evasión y, por otro, una salida hacia el registro histórico contenido en documentales que, en último término, se problematizan como tales, al ser “simulaciones” por computadora “bastante realistas”:

Comieron directamente con las bandejas de plástico y tomando del pico de las botellas (Danielito prefirió Coca-Cola), mirando un documental sobre las batallas aéreas entre cazas israelíes y jordanos en junio de 1967, con construcciones por computadora bastante realistas. (148-149)

Sontag entiende que en la actualidad la televisión presenta a los conflictos armados como serie de imágenes y que las guerras “se libran tanto como sea posible a distancia, por medio del bombardeo, cuyos objetivos pueden elegirse sobre la base de una tecnología de información y visualización que se transmite al instante desde otros continentes (...)” (80).

Estas imágenes que condensan hechos históricos se retrotraen además en Busqued hacia el pasado familiar y nacional cuando Duarte y Danielito encuentran fotografías donde se ve a su

padre en el rol de represor y torturador. La presencia violenta del padre en la fotografía encuentra su actualización y continuidad en el uso que Danielito le da un arma recibida como herencia, también para matar animales⁶⁸: “Su padre estaba en cuclillas, descansando sobre la rodilla el brazo derecho con la pistola (la misma pistola con la que acababa de matar a los perros) en la mano. A su lado había tres personas acostadas, cuyas caras habían sido tapadas con líquido corrector” (150).

Estas incursiones al pasado resaltan a los animales en esa faceta depredadora y voraz que en el inicio se le adjudicaba al calamar cuyo interior albergaba a otro ser cazado:

Tres de los hombres estaban con uniforme del ejército, los otros dos vestían mamelucos de vuelo, sin tiras de grado a la vista: uno era Duarte y el otro era el padre de Danielito. Su padre miraba para abajo, como evaluando la textura de la piel de la víbora, o algún detalle por el estilo.

-La pasamos por arriba con una de las camionetas, primero pensamos que era un caño. Atravesaba el camino, no se veía ni la cabeza ni la cola. La camioneta no le hizo nada, la tuvimos que matar de un tiro.

Otras fotos documentaban la apertura del estómago de la lampalagua, del que efectivamente habían extraído un lechoncito entero. (149)

La ecuación se repite unas páginas después e intensifica esa amalgama humana y animal de voracidad y crueldad: “En la televisión, una serpiente arbolícola del Chapare boliviano engullía los huevos de un nido de urracas” (151). Otra de las continuidades entre pasado y presente se manifiesta en la colección de insectos momificados que Cetarti encontrará entre el

⁶⁸ En este caso, la dictadura es el marco del registro, lo que hace que alternen elementos que se ocultan o quieren ocultarse-como el corrector sobre los rostros- e imágenes nítidas aunque con algo también escondido, como la vestimenta de civil de los militares: “Eran las típicas fotos de registro de instalaciones y equipamiento: calabozos, camionetas, una sala de reunión. Eran fotos de operativos rurales, con la mayoría de milicos vestidos de civil”. (150). Pilar Calveiro indica sobre las imágenes de prisioneros y torturas: “Pero una cosa es la jactancia del éxito en combate, del exterminio de un pretendido enemigo, y otra la sordidez del torturador y sus sótanos, jamás reconocidos públicamente por el poder. En experiencias previas, como la argentina, la tortura de los prisioneros podía ser asumida por los perpetradores como un acto de furia vengativa o una “necesidad” instrumental” (131).

cementerio de papeles y objetos de su hermano, y los insectos que se pegan en el parabrisas del auto en tanto viaja hacia Lapachito:

No había otros objetos personales. Otros dos cajones estaban vacíos y en el último había una variopinta colección de cadáveres de insectos resacos. (...) Por lo demás los cuerpos estaban sueltos. Todos tenían los miembros plegados hacia adentro, es decir que habían sido recogidos muertos. (68)

En este sentido, las pilas de insectos, ropa y objetos se confunden con el material cultural acumulado, revistas “Reader’s Digest” y películas pornográficas. Así, los cuerpos exhibidos en maquetas, fotos, documentales o películas confluyen en una acumulación caótica y violenta. En el interior de las revistas, la enumeración de artículos es también disímil y reúne política internacional, guerras, poder a escala global e historias “insólitas”, macabras o amarillistas de “interés humano”:

En el baño, al lado del bidet y contra la pared, había apiladas cientos de revistas *Selecciones del Reader’s Digest* muy viejas pero en buen estado. Hojeó una de 1962: peligros del comunismo en el sudeste asiático, el drama de la vida real de un hombre tratando de salir de un bosque con la aorta seccionada por la cadena de su propia motosierra, el eterno encanto de Nápoles” (67)

En ese cúmulo, la historia personal se encuadra en el desperdicio, y la disrupción o el salto metonímico que unas fotos producen destaca en una acumulación que debería en tal caso establecer una especie de continuidad o pervivencia del ausente⁶⁹. Por ello, las fotos de la policía

⁶⁹ De igual modo, las pocas informaciones que tiene de los vecinos construyen un personaje elíptico, difuso: “-Lo único que recuerdo haberlo visto de día fue un par de veces que salió para tirarle cascotazos a unos perros que estaban haciendo lío. Usted vio que el barrio en general es silencioso. Los mugidos del matadero molestan a veces. Una Navidad mi señora me mandó para que le traiga un poco de pollo con ensalada de papas, y pan dulce. Me agrade mucho. Y me mostró un cajón con bichos, que tenía...-El viejo volvió a secarse las lágrimas, un poco moqueando” (123).

que muestran al hermano muerto y las fotos de Pie Grande se homologan en un punto; ambas son distantes y figuran algo lejano, extraño, no familiar:

Conocía nítidamente dos extremos de su vida: la foto de ellos parados en la plaza y las fotos de la policía donde aparecía muerto. Entre estos dos extremos había una existencia nebulosa a la que Cetarti en estos días se había aproximado: podía imaginarse a su hermano pedaleando lentamente en su bicicleta, revolviendo contenedores y bolsas de basura por las noches. O recorriendo los estrechos pasillos entre las pilas de basura de su casa, agregando o quitando cosas. (...) Todas estas imágenes aparecían en la mente de Cetarti con el misterioso borroneo de esas fotos de Pie Grande, tomadas siempre de lejos y que suelen mostrar una criatura peluda, de espaldas y entrando a un bosque. (141)

Los cuerpos de las personas se convierten en imágenes y en espectáculo de lo macabro. La herida y el cercenamiento corporal dan cuenta de las relaciones de violentas en el seno de la misma familia y dentro de un arco histórico represivo que coincide con la dictadura y se prolonga en el tiempo:

Daniel Molina, {suboficial retirado de la fuerza aérea y representado aquí por el señor Duarte}, el mediodía anterior había matado a su concubina y a un hijo de ésta. Es decir, la madre y el hermano de Cetarti. Los había matado con una escopeta de repetición, les había disparado en el pecho. Después se había sacado la dentadura postiza y se había disparado en la cabeza, apoyando el cañón contra la barbilla. -Están las fotos de la escena, si quiere verlas-dijo Cardozo alcanzándole una carpeta. Era una veintena de fotos que Cetarti pasó rápidamente. La cabeza del tal Molina era un desastre (vista al revés parecía una bolsa desfondada), pero las caras de su madre y su hermano estaban intactas y los dos con el mismo gesto de estar mirando fijamente algo no demasiado entretenido. (16)

En otros fragmentos del texto, la violencia focaliza la crueldad del ser humano justamente en el proceso de transformar en espectáculo la existencia de otros seres:

En la India hay elefantes con estrés postraumático que matan gente. Les golpean la puerta y cuando la gente abre, les pegan con la cabeza y los matan. Lo vi en Animal Planet. (...)

-Sufrieron violencia por parte de los humanos. Les mataron la madre delante de ellos, cosas así. (...). (93-94)⁷⁰

También, los cuerpos pasan a ser pura materialidad o, mejor dicho, materia que se degrada y se vuelve fluido desagradable sin que se elida su dimensión simbólica. Frente a la obligación de ver “en vivo” a los cadáveres, Cetarti aduce haberlos visto en fotos:

-Pónganse esto. Hace casi seis horas que no hay luz, y con el calor hay cuerpos que están oliendo fuerte.

-Si es por mí-dijo Cetarti-, yo ya los reconocí en fotos.

El empleado meneó la cabeza.

-Tiene que hacerse en forma personal. (22)

Documentales, fotografías que documentan, revistas y recortes de diario. A esto, el consumo pornográfico se suma como punto extremo en el que se coloca a los cuerpos en un cruel espectáculo de consumo:

Cuando movió el mouse, el televisor se prendió mostrando un primer plano que Cetarti tardó un poco en entender: lo primero que vio fue un reloj de pulsera que se movía rítmicamente. Décimas de segundo después advirtió que el reloj estaba alrededor de la muñeca de una mano, que desaparecía dentro de la vagina de una mujer. La mano cada tanto aparecía y se volvía a sumergir como si estuviera buscando algo que se le hubiera perdido. (41)

⁷⁰ La conversión del sufrimiento ajeno en espectáculo incluye además el relato de historias: “-Acá en el zoológico hay una elefanta que le habían pegado mucho. La habían electrocutado incluso./ -No me digas./-Sí, la donaron al zoológico hace unos días. La dejó un circo porque no se la podían llevar, se estaba muriendo./ -Y por qué la habían electrocutado./ -Para enseñarle a bailar. En el circo, el bicho era la elefanta que bailaba. Y para que aprendiera a bailar la paraban sobre unas chapas y le daban electricidad./ -Ha, ha, qué pedazo de hijos de puta, vas a bailar o no vas a bailar, bicho de mierda./ -Y, bueno, tanto le dieron que al final la elefanta nunca más dejó de mover la patas. Me acordé cuando dijo lo del estrés postraumático, porque este bicho no puede parar de mover las patas” (94).

En sintonía, las imágenes pornográficas recuperan los vectores familiares y la figura materna se menciona en distintas escenas junto con el rol represivo y sádico de los hombres⁷¹. De tal modo, en el posterior reconocimiento de los cuerpos, la imagen incestuosa de madre y del hermano se conjuga con los agujeros de los perdigones:

El desodorante del barbijo no detenía en nada la pestilencia a muerte. Habían dispuesto los cuerpos de su madre y su hermano desnudos y juntos en la misma bandeja. Había algo de incestuoso en la imagen, a pesar de las miradas perdidas y los agujeros de perdigonada. Cetarti salió afuera para vomitar apoyado en el tronco de un ciprés. Quiso enjuagarse la boca con el agua de una canilla que había a un par de metros sobre el pasillo, pero pensó que con esa agua se lavaban los floreros de las tumbas, que esa canilla era la punta de un sistema de cañerías que reptaba entre todo ese barro lleno de muertos, y la idea lo hizo vomitar de nuevo. (22)

Por una parte, entonces, se perpetúa la lejanía de la imagen y su fantasmal incorporeidad, sus duplicaciones de fascinante y anestesiante crueldad. Por otra, el flujo de una materialidad cargada de muerte, cenizas, barro, mierda, semen. La violencia lejana, el documental de guerra, de caza, la escena porno, forman parte de lo cotidiano, así como lo cotidiano se sume en una difusa serie de eventos enajenantes o que cercenan. De este modo, la impresión del cementerio como una tierra plagada del “barro de los muertos” no es extraña al resto del paisaje; la tierra misma de Chaco ahíta de mierda, reflujo escatológico, desperdicio y muerte:

Ahora todo el terreno es barro, se hunden. Los pozos negros revientan, mucho de este barrito de la calle es mierda y meo de los pozos negros. Por eso se han muerto los árboles, se pudrieron todos el primer año. (20)

⁷¹ En este punto en especial, cabe recuperar un pasaje de Jean Braudillard sobre la pornografía: “Algunas películas no son más que efecto sonoro visceral sobre primer plano del coito: el cuerpo incluso ha desaparecido, dispersado, en objetos parciales exorbitantes. Cualquier cara es inconveniente, pues quiebra la obscenidad y restablece el sentido allí donde todo apunta a su abolición con el exceso de sexo y el vértigo de la nulidad” (1981: 34).

En el desenlace de la novela, cuando se intensifiquen las acciones violentas y el componente escatológico, las cenizas de la familia de Danielito van a parar al inodoro, los huesos de un hermano que había nacido muerto, y desentierran con su madre antes de que ésta también muera, son también reducidos, cual si nada sólido de las personas pudiera mantenerse:

Después volvió a la puerta, agarró la caja con las cenizas de su madre, fue al baño y las tiró en el inodoro. Apretó el botón del depósito de agua tres veces hasta que no quedó ningún rastro gris contra el blanco de la taza. Las cenizas de su padre la caja de zapatos con los huesos del chico que habían ido a buscar a Gancedo los encontró fácil: estaban en la cama de su madre, del lado que ella no ocupaba. Echó las cenizas de su padre al inodoro y con los huesos del anterior portador de su nombre hizo lo mismo, aunque primero los tuvo que meter en una bolsa y molerlos con un martillo para que pasaran. Después fue al patio con las dos urnas de madera y la caja de cartón y les prendió fuego con alcohol y fósforos. (155-156)

En cuanto a las urnas, se someten –al igual que el cuerpo de las personas, y no a su forma residual; las cenizas– a una especie de incineración purificadora. Los perros, en paralelo, son enterrados, y la frase de Duarte cuando conversa con Danielito sobre el tema emula la de un dictador-represor:

-Hiciste bien-le dijo Duarte dos horas más tarde, en la oscuridad de la cabina de la camioneta, con la cara apenas iluminada por el resplandor del tablero-. Si los hubieras enterrado o hubieras guardado las cenizas, iban a estar allí siempre. Es muy sano, me parece. Se fueron, ya no están más. / -A los perros no los quemé-dijo Danielito-, los enterré nomás./ -Bueno pero son perros, qué te importa. Ni siquiera eran tuyos. (156)

Reducir cuerpos; secuestrarlos, anestesiarlos, torturarlos, volverlos cenizas, incorporarlos a la red cloacal o quemarlos. Sin amor, amistad o ideales, la realidad se representa como un traumático y violento entramado familiar e histórico, como un cúmulo repetitivo y multiplicador de heridas, muertes y cuerpos en descomposición.

El choque siniestro de lo familiar

Dentro de “lo familiar”, las figuras maternas destacan como presencias ambiguas. Subordinadas a una autoridad masculina represiva, son sin embargo las que están presentes y sobreviven. La muerte de una de ellas, la madre de Cetarti, consuma y reabre un ciclo de violencia, ya que es asesinada a escopetazos –junto con su hijo– por su pareja, y a partir de entonces Cetarti entra en contacto con Duarte. En cuanto a la madre de Danielito, amén de ser viuda de un represor, vive enfrentada con Duarte y, en una escena que puede leerse en esa dirección, le saca un ojo a “Torito”, uno de los perros de la pareja de perros.

Finalmente, una señora a la que Duarte y Danielito mantienen secuestrada representaría la actualización de la tortura sobre las mujeres y, nuevamente, la impronta materna problematizada. En un diálogo entre los secuestradores, por ejemplo, se lee: “-Capaz que le estamos haciendo un favor. Es bravísima la vieja. -Sí, he, he..., capaz que somos unos boludos bárbaros, le limpiamos la madre y se queda con todo, hecho un duque (...)” (113).

Luego, en una escena paradigmática, la sexualidad se juega en un acto verbal violento en primera instancia, y luego, en la imposición física y el abuso por parte de Duarte:

La vieja primero entrecerró los ojos ante el súbito resplandor y después los fue abriendo de a poco.

-¿Y éste quién es, gordo puto? ¿Uno que te rompe el ocote, gordo homosexual?

Duarte se acercó a la vieja y le soltó un tremendo puñetazo que le dobló la cara. La señora asimiló el golpe y, más que nada, el cambio de situación. Miró primero a Danielito y después, con una expresión más temerosa a Duarte. Duarte le pegó otra vez.

-Soy el que te va a romper el culo a vos, si no te ponés un poco las pilas. (114)

En ambas ocasiones, con la señora secuestrada y la madre de Danielito, la mujer no se yergue como modelo de debilidad o pasividad, sino como alguien agresiva, aunque dominada por el hombre. Después, la dominación se vuelve abuso, violación sistemática, tortura:

Cuando Danielito bajó a llevar la cena (hamburguesas con puré), el aire estancado estaba espeso y con olor a una mezcla de porro, esperma y jabón, rastros de la visita de Duarte a la señora. Duarte la había limpiado, pero eran evidentes los golpes y pequeños tajos en la boca y arcos superciliares. En el resto del cuerpo también la había castigado y algunas partes estaban empezando a hincharse. (130)

En el mismo sentido, la figura materna en el caso de los animales abre también el ciclo de vida, tortura, traumas y muertes violentas. Cuando se habla de elefantes “desequilibrados” y agresivos, leemos: “-Cómo estrés postraumático. / -Sufrieron violencia por parte de los humanos. Les mataron la madre delante de ellos, cosas así” (93-94). Asimismo, tampoco es casual el desenlace de la novela, es decir, que sea una vaca, un animal, en femenino y tan representativo, aquello contra lo que chocan los personajes principales: “Lo último que vio Danielito fue justamente la cara del animal, que lo miraba casi a los ojos desde una distancia de dos metros, con una expresión pacífica y (le pareció, aunque no alcanzó a formular enteramente el pensamiento) de leve curiosidad” (178).⁷²

Madre e hijo son justamente las figuras protagónicas de los dos secuestros de Duarte y Danielito. Primero se afirma sobre un chico secuestrado en su rol de hijo:

⁷² Además, el tópico de la mirada, al cual nos referimos al hablar del inicio de la novela, reaparece en esta secuencia final. Y como colofón, sobre Cetarti caerá el cuerpo de la mujer secuestrada: “Cetarti recobró la consciencia y de a poco fue entendiendo la situación: el cuerpo de la mujer estaba encima de él, y la ambulancia estaba volcada sobre el techo” (179).

-Parece increíble que los padres paguen para volver a tener a esto en su casa-dijo Duarte. Es biológicamente inexplicable. En Esparta, a los pibes como éste los tiraban a un precipicio apenas nacían. Y era mejor. No sufrían. ¿Fumaste vos ahora? (51)

En paralelo, los hijos que se perfilan en el texto, Danielito y Cetarti, comparten el traumático pasado de violencia y represión. En *El cuerpo del amor* (1966), Norman Brown teoriza sobre la relación entre hermanos, en el marco de la perpetuación familiar de las estructuras socio-económicas⁷³. Por ejemplo, en cuanto a la vinculación familia-capitalismo, afirma:

En Platón, la abolición de la familia acompaña a la abolición de la propiedad; la propiedad es patriarcal, el comunismo fraternal. Otro tanto ocurre en el marxismo: Engels vinculaba la familia con la propiedad privada y el estado: la sociedad ha sido patriarcal y llegará a ser fraternal. (16)

Más allá de que prescindamos de un análisis profundo del texto de Brown, las nociones sobre hermandad y capitalismo son relevantes en el comentario de la novela de Busqued, donde la figura del hermano está siempre presente: el hermano muerto antes de que naciera Danielito, el hermano de Cetarti que acaba de ser asesinado, el medio hermano, la hermandad en armas propia del ejército, la figura del albaceas Duarte e, incluso, la hermandad en lo delictivo. Al respecto, y partiendo del mito de fundación de Roma, opina Brown: “La política como delincuencia. Todos los hermanos son hermanos en el crimen; todos son iguales como pecadores” (23).

⁷³ En otro interesante pasaje, leemos: “Cuando se cuenta la historia en términos antropológicos, los hijos y hermanos no se encuentran dentro de la familia sino en círculos, fraternidades o sociedades secretas, que nos sólo están fuera de la familia sino que se oponen a ella diametralmente. En la familia hay una simbiosis natural de aquellos que tienen una necesidad natural los unos de los otros: macho y hembra, progenitor y vástago” (18). En la novela de Busqued la pertenencia al ejército, la presencia de Duarte como albacea, trae aparejado algo del orden de la sociedad cerrada, sumado a la mala relación de Duarte con la madre de Danielito. Pero, en tal caso, no llega a conformar una fraternidad que anula la impronta de lo familia o, mucho menos, como alternativa de un modelo.

Por otra parte, la figura del hermano se enmarca, como en la novela se representa, en una trama familiar en la que la figura paterna y los bienes materiales son determinantes. Dice Brown: “La fraternidad es siempre una disputa por la herencia paterna” (25). Vale recordar que en el texto de Busqued la acción comienza con la muerte de un hermano a manos del padre, y que en la historia de Danielito un hermano fallecido obsesiona a la madre. “La fraternidad es una relación agónica entre hermanos rivales” (26) continúa Brown. “Siempre hay sólo dos hermanos: Rómulo y Remo, Caín y Abel, Osiris y Set; y uno de ellos da muerte al otro. O, mejor, ambos acusan al otro de fratricidio y mutuamente se ejecutan por el crimen (...)” (34). Argumentalmente, la historia del hermano muerto se reactualiza en el caso de Danielito cuando su madre le pide que la acompañe a buscar el cuerpo:

-Acá es. Pasame la pala.

-Cómo vas a ponerte a cavar vos, te va a hacer mal.

No pudo evitar un escalofrío cuando leyó, pintado en el corazón de lata: Daniel Molina 2-12-1972/10-4-1973. Miró a su madre. Ella miraba el suelo hundido.

-Pobrecito, todos estos años bajo este sol tremendo. (72)

Para él, el nombre, tomado del hermano fallecido, funciona como una identidad que justamente en el pasado se asienta en la muerte, al igual que el pasado represivo o que, por ejemplo, el fanatismo religioso de su madre⁷⁴. Esta sublimación fanática es la única referencia

⁷⁴ En ese pasado, el padre de Danielito y Duarte, como antes citamos, son represores y su madre sufre la pérdida de un hijo, con todo lo que significa en ese contexto: “-Mirá que es rara tu vieja, eh. Te hace ir a Gancedo para robar una tumba y te pide que atraveses la mitad de la provincia con un muerto en el auto. /-Bueno, no es un muerto, es el hijo..., aparte es un cajoncito chico, con huesos. No tiene olor ni nada. /-Es un muerto, pibe. Yo vos sabés que cuando naciste y tu viejo me contó que tu vieja te había bautizado con el mismo nombre, yo dije esta mina está loca, está mal del balero (...)” (74). Así, también, en ese pasado la presencia de Duarte es, según la mirada de la madre, la que motiva las aberraciones de su marido: “-Qué mujer dañina. Con todo respeto, me parece muy positivo para vos que se haya muerto. /-Ella no lo quería mucho a usted, tampoco. Decía que mi papá antes era bueno. /-Antes de qué. /-Antes de conocerlo a usted. /-A tu viejo lo conozco de la escuela de suboficiales, qué boludeces dice, ella lo conoció, no sé, casi quince años más tarde. Qué es, vidente. Qué sabe cómo era antes. /-Dice que usted lo arruinó porque con usted hizo todas las cosas que lo dejaron mal (...)” (137).

cercana a lo “espiritual o intelectual”, ya que en el texto los actos heroicos, la naturaleza sublime o la elevación espiritual están totalmente ausentes.

-Danielito murió puro. Sin pecado.

Danielito tardó unos segundos en pegar su nombre al ataúd con huesitos, pero cuando lo hizo se estremeció.

-Los chicos muertos van al limbo, ¿no?

-No. Con todo lo que sufrió tu hermano, está en el cielo. Los niños ya nacen con pecado, pero él con todo lo que sufrió pagó su pecado.

-Y con qué pecado nace un chico.

-El de los padres. Yo me ensucié para tenerlos a ustedes. Tuve que fornicar para darles vida. (83)

De este modo, la cercanía de los cuerpos, como en el caso de madres e hijos, abre una distancia y una lucha traumática; de allí la presencia de cuerpos secuestrados, sustraídos. De hecho, como antes señalamos, todos los conflictos de la novela giran sobre los cruces de la identidad personal, familiar y cívica: seguros de vida, herencias, actas de defunción.

En el último libro de Busqued, *Magnetizado. Una conversación con Ricardo Melogno* (2018), si bien como parte del testimonio de un asesino de taxistas de la década de los 80 en el marco de una entrevista y de un texto de no-ficción, la figura materna vuelve a encuadrarse en el ámbito del fanatismo religioso, y repone la sordidez de una trama familiar donde el padre apenas aparece mencionado⁷⁵. Asimismo, el film *El otro hermano* (2017), de Adrián Caetano, transposición fílmica de *Bajo este sol tremendo*, ya desde el título de la película, propone una relectura en la cual el hermano surge como un verdadero foco de contradicciones. Al igual que en la novela, la figura del hermano ausente es la que fascina; de él se obtiene una herencia o despojo del despojo, ya que su casa está en ruinas y los productos que posee son los de un

⁷⁵ Por citar un pasaje: “Ella solía decirme Juana a mí. A los tres hermanos nos decía “chicas”. Y a mí me decía Juana” (43). “Incluso la frase que te dije de que todos los hombres son un aborto mal hecho nace de una vez que mi vieja le estaba pegando a la perra y mi hermano más grande salió a defenderla, y ahí mi vieja le dijo eso: que todos los hombres eran un aborto mal hecho” (Busqued 2018: 43).

acumulador. Pero, también, y en esto se produce una variación sobre el desenlace de la historia, es el vínculo entre Danielito y Certarti el que deriva en enfrentamiento, en una lucha entre hermanastros.

Padrastrós que asesinan a escopetazos a toda la familia, madres e hijos secuestrados, hermanos enterrados, cuerpos agujereados, anestesiados y ausentes. En resumidas cuentas, lo familiar expresa mejor que cualquier otro ámbito los encuentros violentos en los que se definen los límites de los cuerpos que nacen, mueren, se lastiman o desaparecen.

Consideraciones finales

Bajo este sol tremendo da cuenta de una representación realista asentada en aspectos bajos, turbios y violentos de lo cotidiano, tal como en el inicio del capítulo referíamos en el marco de un realismo extremo en la actualidad según Horne (2011), o Schollmmaner (2010).

En este caso, la índole de lo real, el reflejo o la captación de “lo esencial” radica en la representación corporal como pauta escatológica que exhibe las heridas, los choques, los quiebres de los cuerpos en el curso dentro de la historia individual y, sobre todo, familiar.

La realidad se asienta entonces en una representación de la violencia como forma constitutiva en el marco de inscripciones en torno a la vida y a la muerte para cuya definición nos remitimos a nociones de Agamben (2006), Arendt (2006) y Giorgi (2014), realizadas desde la perspectiva extrema del choque, la herida o el encuentro aniquilador entre seres enfrentados en una acumulación y un consumo también extremo de bienes, imágenes, experiencias alienantes y vertiginosas. De allí, la cercanía e importancia que el cuerpo del animal y el del hombre poseen en el texto. El extremo justamente del consumo es la pila caótica de objetos que se convierten en desperdicios o arden en el fuego, así como las personas se reducen a cenizas e ingresan también

como desperdicio en redes cloacales. Por otra parte, a diferencia de lo que ocurre en Aguirre – donde se da una continuidad de procedimientos discursivos-represivos entre la dictadura y el presente de los relatos; o en Sant’Anna, donde la herencia verbal fascista determina el derrotero verbal, psicológico de los personajes– aquí el lenguaje no encarna o canaliza conflictos, es decir, no se da en la lengua la lucha o el enfrentamiento, sino en el cuerpo y la carnadura de lo real.

CAPÍTULO IV

Realismo y sexo en André Sant'Anna

El discurso sobre el otro

Sexo e amizade, de André Sant'Anna, se publica en el 2007. El libro se divide en dos partes, "Amizade" y "Sexo". La primera está conformada por una serie de textos narrados en primera persona que nos remiten a una configuración particular del realismo donde prevalece el discurso como materia en la que se imprime y dirime la representación de la realidad. La segunda reúne desde la perspectiva de una tercera persona a diversos personajes que, ante todo, terminan manteniendo relaciones sexuales. En ambos casos, lo que prima es el énfasis sobre determinadas configuraciones del discurso. Al mismo tiempo, como sostenemos en nuestra hipótesis inicial, la realidad que figuran los discursos remite a escenas explícitas de violencia, descripciones escatológicas o entramados que interrogan los estatutos de verdad, poder y clase. También, ese renovado interés del que habla Horne (2011) por trabajar con ciertos aspectos bajos o turbios, con cierta animalidad por parte de estas nuevas formas de realismo, se corrobora en los textos que analizaremos, si bien, al igual que en las narrativas de Busqued y Aguirre, por ejemplo, se enmarca en un conjunto de configuraciones sobre la sociedad, la violencia o las intervenciones biopolíticas.

Como anticipamos en nuestra introducción, según Schollhammer en los relatos de Sant'Anna se concretiza una forma de super-realismo que "consegue criar um jogo de alienação assumida em que provoca um distanciamento exagerado de seu objeto e através da repetição continua de sua própria construção artificial" (15). Sin embargo, además de la explicitación de la

artificialidad en algunos relatos, como veremos la realidad representada se asienta sobre construcciones verbales estereotipadas, artificiales o vacías en tanto formas de representación de discursos en las que se imprimen conflictos sociales, tipos y relaciones de poder. Es decir, antes que de un “súper-realismo” que se agota en la artificialidad de la construcción verbal, el discurso en cierta medida repone la artificialidad que subyace en ciertas dinámicas de la realidad representada.

En el primero de los relatos, “O importado vermelho de Noé”, por ejemplo, un empresario se dirige al aeropuerto para viajar a Nueva York, “onde está chovendo dinheiro”. Mientras conduce su auto importado realiza un monólogo en el que en principio se vincula el fluir de la conciencia y el del auto dentro de un trayecto acelerado en sentido amplio; físico, temático, psicológico. Los saltos discursivos, la recurrencia y la repetición –y esto vale para el resto de los textos de la serie– terminan construyendo un relato digresivo, fragmentario y contradictorio- tal como la ideología del protagonista- pero, al mismo tiempo, anclado mediante la fijación de frases o ideas que aglutinan y otorgan cierto espesor contundente y violento.

En palabras de Schollhammer, la escritura de Sant’Anna coloca en la lengua oral la alienación y el extrañamiento de personajes que hablan como máquinas sin profundidad, usando clises y frases hechas, lugares comunes que reponen narraciones superficiales, banales, que operan una parodia del lenguaje mediático. En este relato en particular, la acumulación del lenguaje remite a la acumulación constitutiva propia de una sociedad de consumo y el discurso fragmentado-fragmentario se vuelve y organiza en torno de la repetición compulsiva de enunciados como “onde está chovendo dinheiro”, “Meu carro vermelho, importado da Alemanha”, o “É preciso substituir o prefeito, que é preto”. Estas frases exhiben además los rasgos de una ideológica o discurso dominante sin visos ni pretensiones de racionalidad. Antes

bien, reflejan la irrupción condensada de expresiones imperativas encarnadas en un discurso hiperbólico de arraigo social, al igual que el “hay que matarlos a todos” en los textos de Aguirre.

En este sentido, el conjunto de relatos instaura una exhibición ostensible e hiperbólica hasta llegar al paroxismo en la reproducción de las relaciones de poder a través del lenguaje, sobre todo porque prevalecen las palabras de los personajes antes que las acciones. Como sostenemos en nuestra hipótesis inicial, la representación de la realidad en este tipo de narraciones no puede prescindir de la representación de la violencia, específicamente en Sant’Anna, esto se concretiza por medio de un universo simbólico y mediático encarnado en la psicología y el discurso. Por ejemplo, junto con el valor otorgado al auto importado, retazos del discurso religioso acompañan y refuerzan las ideas sobre el dinero, el poder y los otros: “Deus é também um grande administrador, como eu, Paulo e os nova-iorquinos. É grande a empresa de Deus, como são grandes as minhas empresas” (10) / “Deus fala diretamente à minha consciência. Deus faz chover dinheiro em Nova York e não aqui, na Marginal Tietê onde só chove chuva de água normal” (10-11).

En definitiva, lo que se fija es la referencia a una forma de poder absoluto, una especie de resguardo o potencia mística que se busca y se encuentra también en la repetición, en el apelativo o vocativo recurrente. Luego, Dios termina funcionando como la justificación de un modelo hecho a semejanza del hombre:

Deus, leve e meu carro vermelho, importado da Alemanha, para o aeroporto, onde o vôo da American Airlines espera por este seu devoto, grande administrador branco, perspicaz, amigo de Paulo. Deus, eu sou sua imagem e semelhança, Deus. Eu sou belo, Deus. Eu creio, Deus. Deus no rádio. Está chovendo dinheiro em Nova York”. (13)

Así, el culto al dios del dinero o la fe en el capitalismo deriva en la idea de elegido, de individuo señalado para ganar y gobernar: “Está chegando o momento sagrado. Eu posso sentir a presença internacional de Deus, que me adora” (17). Según Paul Virilio, en la actualidad se impone un “tele-evangelismo-postpolítico”. En este “populismo o tele-evangelismo”, el telespectador “adquiere una opinión como se compra un detergente” (42), lo que nos remite al discurso recurrentemente cargado de opiniones sin elaboración alguna de los personajes de *Sexo y amizade*:

En efecto, estamos hoy frente a la amenaza, ya no de una democracia de opinión que reemplazaría a la democracia representativa de los partidos políticos, sino ante la desmesura de una verdadera DEMOCRACIA DE EMOCIÓN; de una emoción colectiva a la vez sincronizada y globalizada, en la que el modelo podría ser el de un tele-evangelismo-postpolítico. (40)

Por otro lado, fundamentalmente el relato se estructura alrededor de la lluvia de dinero neoyorquina frente a la lluvia que acompaña el viaje del protagonista, un “rio global de dinheiro” contrapuesto al crecimiento del río Tietê: “Está decidido: a partir deste momento minhas empresas terão capital internacional e flutarão no rio global de dinheiro que chove em Nova York” (11).

Llevando al extremo la idea de explotación de los recursos, aquí la naturaleza –la lluvia, el río– es rechazada por ser parte de lo local y porque es un fenómeno degradado e insignificante teniendo a la “lluvia de dinero” como horizonte⁷⁶. En sintonía, la tecnología debe sustituir a lo natural, así como lo internacional debe suprimir lo nacional: “Aqui, onde o rio Tietê recebe a chuva de água normal, sem um dólar sequer no meio, que se mistura ao esgoto horróroso constituído pelo excremento dos pretos desta cidade e pelo subproduto indesejável da

⁷⁶ Por ejemplo, leemos: “Deu no rádio. Está chovendo dinheiro em Nova York, e o meu carro vermelho, importado da Alemanha, está preso entre os carros nacionais, às margens do rio Tiete, onde a água normal e o excremento dos pretos, por culpa do prefeito (...)” (13).

insignificante indústria nacional” (11)⁷⁷. Andrew Feenberg analiza en cuanto a la dimensión política y al rol dominante de la tecnología en el tercer mundo:

Las armas nucleares, la sistemática descalificación de la fuerza de trabajo, la exportación de la polución al Tercer Mundo no son productos de rígidas burocracias cuya autoridad se ve reducida por un nuevo individualismo postmoderno, sino que resultan producto de centros de comando flexibles que se han adaptado muy bien a las nuevas tecnologías que ellos han diseñado e implementado. (14)

Un paso más allá, lo nacional es identificado con lo marginal, lo residual, el río es negro y está lleno de excrementos de “gente negra con bajo poder adquisitivo”, junto a desechos de una industria subdesarrollada: “Basta que pare de chover água nomal aquí, na Marginal Tietê . Basta que os carros nacionais sejam eliminados. Basta que o prefeito preto fique branco e deixe de ser preto como a água do rio Tietê ao se misturar com os excrementos dos pretos nacionais”. (12).

En esa línea, la cadena de prejuicios va creciendo e incorporando al “negro” como delincuente y a los derechos como un patrimonio económico de los que poseen bienes materiales: “Em Nova York, meu carro vermelho, importado da Alemanha, jamais será roubado pelos assaltantes pretos” (12). Si bien para derivar finalmente en el estudio de las masacres y genocidios, Jacques Sémelin observa acerca de los imaginarios sobre el otro y la violencia: “Esos clichés –puro/impuro, limpieza-suciedad, blancura-negrura- nos parecen bien groseros. Su estructura binaria responde, sin embargo, al funcionamiento elemental del psiquismo humano en situación de crisis” (56).

⁷⁷ Según Andrew Feenberg: “La conquista de la sociedad por la tecnología no se debe a ningún poder oculto del “fenómeno técnico”; sino que, la tecnología, en tanto es un dominio de instrumentos perfeccionados para alcanzar el bienestar, resulta una alternativa mucho más poderosa y persuasiva que cualquier compromiso ideológico” (9).

Al igual que diversos personajes en Aguirre, la voz reproducida expresa que los “derechos humanos” sólo son para los delincuentes, es decir, que no deberían tenerlos. Pero, aquí, la afirmación se da en un primer plano enfática y sintomáticamente expresado con recurrencia, mientras en Aguirre en tal caso hay que descubrir el entramado detrás del discurso represivo desde donde asoma: “Eu tenho direitos. Direitos humanos. Mas não. Os direitos humanos servem apenas aos interesses dos criminosos pretos, que infestam as cadeias nacionais. Eu tenho direitos internacionais, garantidos pela lei de Deus que me obriga a ir para Nova York”.

(15)

En ese contexto ideológico, el presente suma la tecnología foránea del automóvil, de las empresas internacionales o de la ciudad de Nueva York en sí, con la figuración televisiva, el mundo del espectáculo y las actrices como símbolos de poder y belleza global:

Dólares enviados especialmente por Deus, para mim. Tenho um jantar com as mais belas mulheres do planeta em Nova York: Julia Roberts, Cindy Crawford, Nicole Kidman, Kim Basinger, Catherine Deneuve, que sempre vai a Nova York como eu. Naomi Campbell também. Naomi é preta, mas é muito gostosa. Ela não é igual a esse prefeito preto que permite a obstrução do meu carro vermelho, importado da Alemanha, pelos miseráveis carros nacionais, pelo catastrófica chuva nacional normal (....) (15)⁷⁸

Obviamente, la posesión de los avances tecnológicos, o la mecanización a secas es algo de lo que se jacta el personaje y que presenta como una cualidad internalizada: “Minhas empresas possuem grande agilidade. Meu cérebro é uma máquina de última geração” (16). O, en la extensión sobre el entorno, surge la idea de falla operativa, de sistema que debería imponerse, implantarse:

⁷⁸ En este universo, los lugares comunes configuran sueños: “De Paris a Nova York, através da Air France e também da insuperável American Airlines. Serei cercado pelo paparazzi da imprensa internacional, mas não morrerei em Paris, à meid-noite, às margens do rio Sena, onde nothing is real” (17).

Preciso apontar falhas no sistema administrativo deste rio de águas pretas e normais, nesta via que sucumbe à ira dos excrementos de baixo poder aquisitivo, me afastando do objetivo final proposto a mim, pelo senhor, Deus. (18)

Al respecto, la noción de eficiencia es analizada por Feenberg en tanto consenso o valor logrado por la mediación tecnológica en las sociedades:

Resulta extremadamente difícil alcanzar un acuerdo acerca de cuáles actividades son las que deben ser protegidas de las mediaciones técnicas: el nacimiento? ¿La familia? ¿La Política? ¿Las éticas y las tradiciones religiosas? El único valor sobre el que aun hay consenso en las sociedades modernas es la eficiencia, y es justamente el valor sobre el que se está intentando limitar para que los demás florezcan. (7)

Por otra parte, y dado que en muchos de los relatos se representa la figura del marginal y el consumista junto al tópico de la seguridad-inseguridad, es interesante pensar en el nexo entre tecnología y seguridad hoy. Según David Lyon; “La vigilancia se ha difuminado especialmente en la esfera del consumo” (10), y agrega: “este tipo de seguridad opera rastreando “todo lo que se mueve (productos, información, capital, humanidad” (13).

El final del relato se puede pensar además como una nueva reposición de una frase hecha. La lluvia no se detiene, el río Tietê sigue creciendo y las aguas tapan la boca del personaje que literalmente es “tapado por la mierda”: “Eu quero ir para Nova York. Excremento preto de baixo poder aquisitivo, na minha boc...Está chovendo dinheiro em Nov” (19).

Asimismo, tanto en este como el resto del conjunto de relatos, no es casual tampoco que los personajes no dialoguen o, en tal caso, que se construya un otro que no responde, que no tiene voz. “Meio ambiente é o caralho”, por ejemplo, también repone la voz de alguien que desde un lugar de poder expresa con virulencia la imposición de un modelo económico social excluyente, teñido de homofobia y racismo:

Não pode matar tartaruga, não pode matar lagosta, não pode matar até uns tipo de peixe com ova. Quando eu não querer mais ser prefeito, até os índio vão voltar. Vai ficar todo mundo atrasado que nem índio, que fica dormindo lá no coreto da praça e a gente não pode nem mandar a policia pra jogar creolina neles pra eles ir embora”. (115)⁷⁹

Otros textos como “Nova York” vuelven, desde otra perspectiva, sobre los imaginarios dominantes de nación, poder, sexo. Aquí, la figura de un padre que habla sobre un hijo con aspiraciones artísticas y tiene a Nueva York como horizonte, genera una gama de ideas y frases contradictorias, discriminadoras: “O meu filho tem sangue de preto, que, aqui no Brasil, todo mundo tem pelo menos um pouquinho de sangue preto, e mesmo assim o meu filho é preconceituoso” (106). Puntualmente, la idea de superioridad racial se complementa con la de subdesarrollo latinoamericano: “Lá, se não é americano, se é da América do Sul, da América Central, do México, do Caribe, já é cucaracha pra eles. Mas em Nova York tem muito cucaracha já” (106). De esta manera, la reproducción va desde la figura del hijo hasta la serie de prejuicios que pesan sobre ellos, desde la intimidad hasta la política internacional:

Mas eu não tenho nada contra quem namora preto. Tem um monte de artista que adora. Por isso é que eu acho meio ruim, meio chato, esse negócio do meu filho ser preconceituoso. Mas o resto, ele não é preconceituoso, não. Ele gosta até de música, queria até aprender tocar violão. Não pode alguém tocar violão perto dele, que ele já fica doido, fica vidrado. O pai dele é que não deixou ele aprender a tocar violão. Não deixa de jeito nenhum. (107)⁸⁰

⁷⁹ En otros pasajes leemos: “Agora tá cheio de homossexual viado pelas rua, abrindo salão de cabeleleiro” (114); “Aí o município vai ficar tudo com esses pessoal homossexual do meio ambiente” (114) “Se não fosse eu, o meio ambiente já tinha tomando conta de tudo” (115). “Esses pessoal de ecologia, do meio ambiente, salve as baleias, são uns chatos. Eles quer impedir o progresso do município. Querem acabar com o turismo, como comércio. Querem que a cidade fique sempre pequena” (112).

⁸⁰ Así, se expresan en otros pasajes prejuicios a partir de lo íntimo y lo familiar”: “Que se tem um poquinho, assim, meio de uma aparência de estrangeiro, ainda mais cucaracha, crioulo, esses negócio, eles já revistam tudo, botam no quartinho escuro, botam no avião mandam de volta” (106) / “Claro que eu não vou levar um crioulo pra minha cama, porque aí já é uma coisa de pele mesmo, uma coisa minha, que eu tenho, que eu não acho legal, o cheiro, sei lá” (107).

Siguiendo con la primera persona y en un contexto que se figura por medio de una mirada discriminadora y violenta, en “Rush” el que habla es un taxista que, mientras conduce, monologa dirigiéndose a un supuesto pasajero: “Eu vou pasar a oitenta, certinho. Olha só. Ahá. Viu? Nao piscou, nao fotografou” (20). A diferencia del relato anterior, el narrador pertenece a una clase social trabajadora, aunque justamente comparte el discurso de poder del empresario de “O importado vermelho de Noé”. Coincide, por citar una arista, con una fuerte impronta discriminadora, en este caso hacia la mujer, concentrando en una figura o chivo expiatorio todos los males de la sociedad y del individuo que monologa. En simultáneo, se apela nuevamente a una figura o institución de poder como absoluto que responde de forma tajante y violenta frente a las diferencias; Dios, el dinero o la dictadura: “Na época da ditadura não tinha isso, não. Podia ser velho, japonês, pleiboi, mulher, ia tudo tomar porrada” (22-23).

Cualquier diferencia etaria, de nacionalidad o género debe ser superada por un poder represivo que ordene. En relación con la violencia en las ciudades latinoamericanas en periodos históricos dictatoriales y democráticos, sostiene Beatriz Sarlo: “La ciudad de los últimos casi veinte años, es percibida como más insegura que la ciudad controlada por un Estado Terrorista” (52)⁸¹. A su vez, Zygmunt Bauman afirma sobre la figura del otro en el marco de los imaginarios sobre la seguridad:

Pero ese otro que tendemos a temer, o al que nos hacen temer, no es un individuo o un grupo de individuos que se han situado, o han tenido que salir de los límites de la ciudad y a los que se les ha negado el derecho de residencia o de estancia en la misma. Ese otro es más bien un vecino, un transeúnte, un merodeador, un acosador: y últimamente, un extranjero. (110)

⁸¹ Específicamente sobre Buenos Aires, pero aplicable a otras ciudades latinoamericanas, agrega Sarlo: “Para quienes no estaban en el foco de una represión que, en la mayoría de los casos significaba muerte o tortura, Buenos Aires era una ciudad que sus habitantes adultos percibían como segura” (52).

Esta idea de inseguridad se ajusta en el monólogo del taxista a la de control, y cualquier desorden se adscribe al descontrol democrático⁸². El desorden del tránsito, no casualmente, hace las veces de disparador para que eclosionen resentimientos y posicionamientos de todo tipo entre los que destacan los sexuales. Ahora bien, una vez que se parte de una queja o agresión sentida por la voz narrativa, la reproducción se hace hiperbólica y de la supuesta impericia de una mujer en el manejo de un automóvil, se pasa a la reivindicación de la tortura o la violación en épocas militares:

Com homem eles enfiavam o cassetete. Com mulher eles estruprava eles mesmo. Depois davam porrada, enfiava garrafa. Agora vem o Direitos Humanos e solta tudo. E dia de sexta feira é pior, que os amator vem tudo pra rua pra ficar atrapalhando o trânsito. (23)

Finalmente, siendo un taxista el que habla, se remarca la posesión de un Volvo y el Volvo, todo un símbolo de triunfo técnico y económico según el protagonista, se retrotrae a la habilitación que como conductor tuvo durante la dictadura: “Vai embora, caralho, o sinal abriu, tem que pasar por cima, que neme u, que sou profissional de Volve. Fiz exame no tempo da ditadura” (24).

“A solidão de Fidel Castro” amplía el marco de referencia acerca del otro al que se caracteriza y sobre el que se habla, contra el cual se entablan los conflictos. No se trata ahora de una situación o estereotipo en particular, sino de una postura general sobre el país. El texto gira

⁸² Al analizar los nexos entre la llamada guerra antiterrorista y los imaginarios sociales sobre la inseguridad, afirma Calveiro: “En realidad, los núcleos duros de la delincuencia (el narcotráfico) y del terrorismo (las redes internacionales) son enemigos cuya existencia es imprescindible mantener para garantizar la represión de todo lo que se agrega falsamente en torno a ellos. (...) En este sentido, no es extraño que Carlos Medina, director del Manhattan Institute, haya llamado “terroristas urbanos” a los niños y jóvenes que limpian los vidrios de los automóviles y a las prostitutas –dada su condición de potenciales delincuentes, según los cánones que asocian pobreza y delincuencia (...) En consecuencia, una enorme gama de problemas de índole social, política o económica tienden a caracterizarse, analizarse e incluso reducirse a cuestiones de seguridad” (170-171).

alrededor del pueblo, la izquierda y los militares. En primer término, se caracteriza al pueblo “oloroso” e “ignorante” a través de mujeres que “no da para llamar mujeres”; deformes, horribles, olorosas. Después, se pasa a los operarios, una mano de obra “descalificadísima” y, además, incapaz de “analizar un hecho político”: “nao tem a menor capacidade para interpretar uma noticia de jornal” (25).

De allí, el relato enlaza, en un giro interesante, con la incapacidad de organización o creación de una alternativa política: “nao têm a menor capacidade para interpretar uma noticia de jornal, de compreender un fato político, para dialogar com os empregadores, para organizar um piquete organizado” (25). Y, a continuación, se caracteriza a una izquierda llena de imposturas: “Uns estudantezinhos filhinhos de papai que acham que leram Marx só porque o professor de geografia, aquele barburdo que fala cusbindo, deu em sala de aula um resumo muito resumido do capítulo sobre a mais-valia (o resumo inclusive era mal traduzido)” (25-26). O, en una proyección aún más crítica sobre las imposturas políticas-intelectuales:

Uns moleques preguiçosos que deixam qualquer ideologia de lado, assim que o pai aparece com as chaves do carro novo, só porque o babaquinha passou no vestibular de comunicação social, querendo ser jornalista de esquerda, mas que vai acabar sendo um publicitário riquinho que saberá o nome de meia dúzia de vinhos e vai passar a vida toda falando de vinhozinho (...). (26)

Luego, las críticas se dirigen a los “hippies patéticos”, los “militares oligofrénicos” y la burguesía. En todos los casos, se repiten lugares comunes que remiten al imaginario popular sobre estos actores socio-políticos, pero que también son parte de una lectura particular de la voz narrativa a partir de lo que se puede oír sobre su infancia. Así, el viraje se da desde una confusa perspectiva de izquierda a una reaccionaria apelación a los militares y a otros grupos que deberían haber actuado distinto en un pasado específico, el de la “amenaza comunista”:

Então, os militares, aqueles viados covardes, junto com os banqueiros malvestidos, a burguesia analfabeta e os americanos gordões e ignorantes, entraram numas de que esse povo fedorento, mal alimentado, analfabeto, sem educação, hippie, operário de baixa qualificação, componês preguiçoso, poderia numas de fazer uma revolução comunista. (26-27)⁸³

De tal suerte, historia familiar e historia latinoamericana aparecen imbricadas: “E eu, que sou ótimo, nasci bem em 1964, dezembro. Quer dizer, me fizeram bem em março de 64, no meio daquela história engraçadíssima” (29). En definitiva, el discurso familiar y el mundo de la infancia confluyen en un pastiche ideológico en cual algunos elementos de la cultura de masas, la televisión y el cine se amalgaman: “os hippies, os motociclistas, os índios e o Jango, que eu achava que era a mesma coisa que o Jânio por causa do J, da sonoridade dos nomes. O astronauta de roupa vermelha de 2001: uma odisseia no espaço era eu, que era comunista” (29-30).⁸⁴

En este pastiche discursivo, la confusión determina enumeraciones cuyo común denominador es la construcción discursiva del otro y su rechazo:

⁸³ Banqueros, burguesia y militares aparecen criticados: “Uns militares oligofrênicos, verdadeiras cabalgaduras, malformados física e intelectualmente, que achavam que o Dostoiévski era goleiro da seleção polonesa. Uns velhos tarados, sádicos, brochas” (26). “Então, esses banqueiros ladrões, gente muito escrota que até hoje financia essa merda toda, que apóia qualquer armação nojenta que dê algum dinheiro pra eles, as amebas malvestidas como roupas muito caras e horríveis” (27). Incluso, un pasaje remite al primer relato aquí analizado em referencia a Nueva York: “Uma burguesia pra lá de chinfrim, aqueles caras- é difícil até arrumar um adjetivo que corresponda às tamanhas péssimas horríveis deficiências de caráter, deficiência estética, deficiência de todo mesmo-, aqueles caras que assitiam ao programa do Flávio Cavalcanti (...)” (26). / “Nova York, aquela cidade que esses caras vermes acham que é o máximo da coisa chique, moderna, cosmopolita e ótima” (26).

O, en la línea racista, la apelación sobre el mal accionar de los militares se dirige en realidad a una profundización de la violencia: “bem feito pra nós, se os militares frouxos pelo menos tivessem feito uns acordos comerciais razoáveis com esses filhos-puta de capitalistas internacionais, se os militares de mau hálito pelo menos tivessem feito esse povo débil mental ficar um pouquinho mais bonitinho, como um pouco mais de dentes na boca, se os militares mojentos pelo menos (...)” (30). “Esses militares vagabundos não fizeram nada além de praticar o sadomasoquismo com esses caras de esquerda tolinhos. Não aconteceu nada” (31) También, en una proyección histórica: “É mesmo. Os caras eran tão burros, tão mal informados, tão desqualificados, que conseguiram supor que esse povo brasileiro, que é um povo ruim disfarçado de contente, pudesse realmente ameaçar alguma instituição babaca dessas do tipo família, estado como E maiúsculo, pátria, essas merdas. Aí, os caras de baixa qualidade animal, baixa qualidade biológica, aproveitando a renúncia do Jânio Quadros, aquela figura ridícula, e mais uma meia dúzia de manifestações organizadas pela esquerda, resolveram fazer, eles mesmos, a revolução. Esquerda. Revolução Ho ho ho” (26-27).

⁸⁴ “Um dia, os meus pais de esquerda me chamaram e me disseram que eles eram de esquerda e que eu não podia falar isso pra ninguém lá naquela escola burguesa cheia de microestudantezinhos filhinhos de papai que ficavam se espancando e fazendo covardias escrotas uns com outros (...)” (29).

Eu brincava de soldado e os meus soldados, uns americanos filhos-da-puta, assassinos de criancinhas vietnamitas, eram comunistas e eu achava que os índios, quando eu brincava de Forte Apache, eram comunistas também, aí eu era sempre da turma dos índios comunistas. Eu achava essa babaquice porque os índios eram vermelhos e meu avô, que era de direita, porque, naquela época, todo mundo que era respeitável era de direita, sempre falava aquelas burrices horrorosas na mesa, na hora do almoço, misturando essa merdas todas: os hippies, os comunistas, os maconheiros, os motociclistas, os negros, os índios, essa escória toda. (29)

Sobre el cierre del texto, se refuerza la veta racista, el carácter antipopular y de extrema derecha del personaje en un contexto de enunciación presente, a saber, planteando una reformulación actualizada o reciclada de dicha ideología:

Mas, agora, não tem mais perigo. O comunismo deu errado, não tem mais comunismo, e agora nós não vamos mais precisar de uns militares de péssimo caráter para impedir que esse povo fedorento, burro, feio, pobre e fraco faça uma revolução armada e ameace os lares cheios de sujeiras psicológicas e bestas taradas que fazem sexo de modo mojetto, à força, com os próprios filhos ainda bebês (...). (32)

Según Schollhammer, la literatura de André Sant'Anna “conecta o nível de estupidez e ignorância com o nível da crueldade, descobrindo por debaixo da consumação a violência e a morte” (15). Por ejemplo, en aseveraciones que extrapolan lugares comunes hacia consideraciones políticas, leemos:

Daqui a pouco nós, eles, aqueles americanos babacas, vamos pegar também aquele ditador sanguinário do Fidel Castro, que não vai mais poder fuzilar aqueles humanos de bigode só porque eles tinham umas fazendas de cana-de-açúcar, cheias de trabalhadores pretos, fedorentos de má índole e escravos. (32)

En este sentido, volvemos a corroborar una estética de tipo realista con rasgos definidos, a saber, en estrecha vinculación con la representación de la violencia. Asimismo, detrás de esa superficie aparentemente lineal, dado su grado de sencillez, brutalidad y abyección, las palabras

de los personajes reproducen problemáticas profundas donde la figura del otro es la que genera el rechazo, el discurso regulador, coercitivo y violento. Paradójicamente, quienes hablan en primera persona tienen siempre como horizonte el juzgamiento y la culpabilización de un tercero al que construyen en su discurso. Como vimos hasta ahora, el otro es aquel al que se rechaza y se ubica en el margen. En adelante, será un “marginal”, un loco, un delincuente, un cínico, un fanático religioso, un futbolista endiosado.

El discurso sobre el margen

“Um lapso de razão” presenta a un personaje que dice “comer solo mierda”. El relato desarrolla las disyuntivas entre trabajar, no trabajar y ser pobre, encuadrando esta afirmación dentro de una obsesión revulsiva por comer algo generado por el cuerpo mismo:

É bom, porque doido não precisa trabalhar e não precisa ter filho que come cocô porque não tem outra coisa pra comer, porque, quando a gente trabalha, não pode comer cocô e fica também sem nada pra comer. É melhor não fazer nada e comer cocô do que trabalhar e não comer nada. (51)

Ahora bien, ese posicionamiento extremo, el de declararse loco y comer sólo mierda, se inscribe en una cadena de exclusiones, de “tipos pobres y marginales” que, en última instancia, deberían comer mierda, ya que, como la cita anterior lo indica, trabajar no sirve de nada: “Mas eu não sou ladrão, não sou maconheiro, não sou mendigo. Eu sou é doido. Eu pareço mendigo, mas é só pro pessoal deixar eu comer cocô em paz” (51).

En esta línea, la contradictoria afirmación de vivir sólo comiendo mierda se dirige a una carencia original, constitutiva, a un punto de partida vaciado de sustancialidad⁸⁵. Ese punto de partida en el que no hay nada incluye a la infancia y a la figura del niño como hijo y posesión:

Eu não sei se eu comia cocô antes, quando eu era criança. Eu não lembro. Mas depois, quando eu não era mais criança, eu não comia cocô. Eu comi marmita que a minha mulher fazia. Era uma marmita pequena. Aí eu comencei a comer cocô e ficar doido e sem trabalhar, e a minha mulher me mandou embora pra mim não comer cocô na frente de uns filhos que eu tinha e que comian cocô igual doido. Sem ser doido, só criança que é normal comer cocô de vez em quando. Eu, não. Eu sou é doido. (52)

El personaje del loco, según Foucault, ocupa un lugar en la cultura y la literatura desde la época griega y, promediando el siglo XVI y XVII, cuando ya no se toleró su presencia o visibilidad, el hospital psiquiátrico moderno facilitó su asilamiento, junto con el de vagabundos, pobres y mendigos, por lo que estas figuras pasan a formar el conjunto de lo marginal, lo que debe estar oculto y controlado. Dentro de las múltiples nociones foucaultianas sobre el tema, cobra relevancia para nuestro estudio esta idea de psicologización del criminal y, a través de ella, de su medicalización: “Cuando hay que ocuparse de un criminal, la cuestión es al punto saber si no está loco, cuáles son los motivos psicológicos por los cuales ha cometido su crimen, los trastornos que experimentó durante su infancia, las perturbaciones de su medio familiar” (2012: 35). En *Vigilar y castigar*, al tiempo, se subrayan las figuras del loco, el “colonizado” y el niño como principales corporalidades sujetas a la vigilancia y al control:

⁸⁵ Otro pasaje dice: “Eu não tenho nada que é meu, só o cocô, então eu quero que ele fique dentro de mim e, quando o cocô sai, eu como ele de novo que é pra ele não ir embora e eu não fica pobre” (50). Por su lado, en *Bataille* leemos sobre los excrementos en sus reflexiones sobre el erotismo: “Pero nadie habla del horror de los *excreta*, que es un horror esencialmente propio del hombre. Las prescripciones que atañen a nuestros excrementos no son objeto, por parte de los adultos, de ninguna reflexión y ni siquiera se citan entre los tabúes” (159).

No se debería decir que el alma es una ilusión, o un efecto ideológico. Pero sí que existe, que tiene una realidad, que está producida permanentemente en torno, en la superficie y en el interior del cuerpo por el funcionamiento de un poder que se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga, de una manera más general sobre aquellos a quienes se vigila, se educa y corrige, sobre los locos, los niños, los colegiales, los colonizados, sobre aquellos a quienes se sujeta a un aparato de producción y se controla a lo largo de toda su existencia. (2002: 36)

Por otro lado, dentro de las ideas sobre control y marginalidad en Foucault, las reflexiones sobre el cuerpo son importantes para nuestro análisis de los relatos de Sant'Anna, en tanto los discursos fijan y resignifican a los cuerpos en una suerte de internalización y reproducción verbal represiva. En la mayoría de los relatos no hay un narrador en tercera persona, como en el caso de Aguirre o Busqued, que refiera la historia de una violencia corporal sufrida por los personajes, sino que el mismo personaje cristaliza o condensa en otro plano, el verbal, los imperativos convertidos en frases, slogan, imágenes. Por ejemplo, en "A maior loucura", la dimensión corporal se somete a un proceso intelectual que tienta sus límites. Un psiquiatra enumera diversas formas de locura; "É claro que são todos loucos" es la frase que abre el texto y que conduce a la comparación entre lo que es considerado una locura socialmente, y una locura desde su óptica. En la base de sus consideraciones subyace un cuestionamiento sobre los procesos de creación y destrucción, nacimiento y muerte, procreación y aniquilación. Según el narrador, asesinatos, incesto o canibalismo son los puntos extremos a los que llevan costumbres e ideas aceptadas. Por citar, comer carne o la matanza de animales es "una locura":

Aí vem maluco e diz que os outros malucos não podem fazer umas coisas, diz uma loucura do tipo "não pode comer carne com queijo, não pode comer a carne do filho no meio do leite da mãe". Os malucos vão lá, dão uma porretada na cabeça da vaca, a mãe do bezerro que vai morrer depois também, podem até ser comidos uns pedaços dela, da vaca, da mãe, junto com os pedaços dele, do filho, do bezerrinho, misturados com gordura de boi e papelão, nessas carnes de hambúrguer. Aí você já viu a locura. (54)

El crimen, desde esta óptica, se compara con la matanza de animales: “Você é bom. Você é o animal mais sagrado que existe, o animal mais importante que há”, e o maluco acredita. O maluco que é Deus diz que é proibido matar maluco. Doideira, doideira. Você pode matar uma barata, um tigre, uma vaca, até um cachorro, mas matar um maluco você não pode. Os direitos humanos são só para os malucos (...)” (54).

Y, a continuación, el asesinato de niños imaginado de muy variadas y crueles maneras, conforma el contrapunto comparativo con la muerte de los becerros:

Mas os malucos, tudo doidão, insistem, insistem na teoria de que pisotear na cabeça de uma criança de cinco anos é um negócio horrível, um troço hediondo, quando todo mundo sabe que é muito normal e útil para esvaziar o mundo, porque o mundo vai dar errado porque tem gente demais e a comida e o sexo e os carros japoneses importados não vão dar pra todo mundo. Podia só era não matar dando porrada, botando fogo, cortando em pedacinhos, podia matar tudo era de uma vez só, com tiro, com bomba, explosão que mata rápido. (54)

En primer término, como analizamos en el caso de Busqued, determinadas consideraciones sobre la biopolítica cobran relevancia, por ejemplo las determinaciones acerca de qué forma de vida es sacrificable. Es decir, en el marco de una sociedad consumista y violenta, la muerte se vuelve también un acto productivo que debe ser instaurado verbalmente, aunque en este caso el narrador procede por exceso, en un desborde discursivo acerca de las matanzas. De tal modo, mediante referencias a costumbres y acciones cotidianas, la violencia y la muerte se figuran en escenas o escenarios parabólicos que conducen al incesto, la tortura, el asesinato:

Tem umas bebidas que o maluco bebe, espanca os filhos, dá na mulher, pega o carro e atropela uns malucos pela rua, até mata maluco, mas aí pode. Aí, os malucos que fabricam e vendem essas bebidas de deixar maluco usam uns ternos, falam que são

homens de bem, que ajudam no combate ao desemprego dos malucos e ficam falando que um mato de deixar maluco maluco é que é ruim. (55)⁸⁶

Por ende, la voz narrativa llega hasta los bordes y se figura como una voz delictiva, transgresora, aunque anclada fragmentariamente en una crítica socioeconómica que, por comparación, también denuncia la hipocresía y el reparto injusto de bienes, valores simbólicos, discursos e imaginarios:

Os doidos têm que entender que ter pena de norte, que tem que prender criancinha que vende maconha, dizendo que criança que vende maconha é hedionda. Esse tipo de maluco fica é cheio de vontade de torturar criança. Saca só a maluquice: quem é doido acha que criança que não tem lugar pra fazer cocô em casa, que não tem nem casa direito, vai estudar, vai aprender uma profissão, vai respeitar os mais velhos, não vai enfiar o pintinho na vagina de uma dessas malucas que não fazem nada na vida mas andam no carro chique que o marido maluco que é rico e não paga imposto dem. É aí que o maluco fica maluco mesmo e sequestra essa maluca que ache que o mundo vai ter paz se ela fizer passeata pela paz usando camiseta branca (...) (56)

Estos fragmentos de discursos son además los que se oyen e imponen en la geopolítica y los que en esta mezcla ideológica, alternan entre lo políticamente correcto e incorrecto:

so un maluco, que depois vira materia orgânica, que depois vira petróleo, vira combustível de avião que maluco usa para jogar bomba de derreter criancinha em nome de uma causa justa, que é a paz, essa causa maluca justa, pro maluco achar que não é maluco (...) (61)

⁸⁶ En esta línea, el acto de procreación es descripto y visto como una locura, una mecánica asquerosa: “essa loucura desse troço de lei da natureza que nos obriga a ficar colocando pênis em vaginas, a ficar nos esfregando, pênis e vagina, fazendo um caldo meio gosmento, para que o fruto dessa esfregação venha a ser um troço terrível, nojento, mau, capaz de rasgar criancinhas no meio (...)” (53-54). Luego, la comparación entre el comportamiento del humano frente al animal y a la cadena de consumo se pone de relieve: “Aí vem maluco e diz que os outros malucos não podem fazer umas coisas, diz uma loucura do tipo “não pode comer carne com queijo, não pode comer a carne do filho no meio do leite da mãe. Os malucos vão lá, dão uma porretada na cabeça da vaca, a mãe do bezerro que vai morrer depois também, podem até ser comidos uns pedaços dela, da vaca, da mãe, junto com os pedaços dele, do filho, do bezerrinho, misturados com gordura de boi e papelão, nessas carnes de hambúrguer. Aí você já viu a loucura” (54).

Por ello, en la mezcla conceptual y en las crueles o descabelladas consideraciones del “loco”, y de sus “locuras” se reproducen las contradicciones y las crueldades de los otros. En estas secuencias, la religión y los nacionalismos son totalidades violentas:

Outra maluquice normal aqui é achar que esse negócio de cristais, de Buda, de horóscopo, de dez mandamentos, de ervas naturais, de Paulo Coelho, de Jesus Cristo é verdade. Tudo mentira. Tudo maluquice. Verdade é loucura. Verdade não existe. Só maluco é que acha que verdade é verdade. (55)

Aliás, todo maluco acha que é melhor que o outro maluco. Tem maluco que acha que é melhor que o outro maluco por causa daquela história de Deus, do Messias, essa loucura, achando que Deus escolheu ele pra ser melhor, porque o maluco acha que é bonzinho porque não estupra criancinhas, não faz sexo anal com pessoas do mesmo sexo (...). (57)⁸⁷

Por su parte, “Deus é bom nº 6” se hace eco de creencias religiosas llevadas al extremo. Al igual que en relatos anteriores, el mecanismo consiste en tomar una serie de ideas y frases agotando su posible coherencia. En ocasiones, una idea se literariza, en otras se lleva al campo de la experiencia, del acto y se vuelve incoherente. Aquí el discurso de un creyente religioso se desenvuelve, no casualmente, en el marco de la lógica futbolística: “Quando eu gostava de futebol, eu era Corinthians. Mas agora eu sei que futebol não é Deus” (65). “É por isso que futebol não é Deus. Então, quando a gente ama o Marcelinho, quando a gente ama o Corinthians, a gente não ama Deus” (66). Primero, el contraste se da entre la adoración a dios y a los jugadores de fútbol en un discurso con un alto grado de simplicidad y simplificación. Después, en Dios se condensan y entrecruzan frases, lugares comunes relacionados con resabios nacionalistas e imperialistas:

⁸⁷ En otros pasajes leemos: “Cada parte do mundo tem um tipo de maluco diferente. A maluquice desses malucos do Leste Europeu é essa maluquice de comunista, de Muro de Berlim. A maluquice aqui no Brasil já é essa maluquice mesmo, essa loucura de maluco brasileiro, que acha que o Brasil é bom, que as mulheres brasileiras são as mais bonitas, que o povo brasileiro é o mais alegre (...)” (63).

mas é mentira esse negócio de Deus ser brasileiro, porque Deus é deus de todo mundo e Jesus, que é o filho de Deus e Deus também, nasceu foi lá em Belém, que não é esse Belém que tem aqui no Brasil, não. É aquele Belém que tem os judeus e o Bin Laden fica dando tiro que é pra falar que aquele deus lá deles é que é o Deus, mas não é Deus coisa nenhuma, nem Espírito Santo, é só maluquice que faz terrorismo que é porque eles têm inveja do Deus que é o mesmo lá dos Estados Unidos, que é o Deus que é Jesus, que é que nem o Deus que é o único e um só pra todo mundo. (66)

Sobre las religiones en la modernidad como formas de control, afirma Foucault que el interés de la iglesia no solamente en sus pecados y en las formas de comportamiento legal o ilegal, apunta a “saber de veras cómo son las cosas en la cabeza y el corazón de la gente”. A saber, una internalización de la figura divina que es justamente la que reproduce el monólogo.

Dios y su nacionalidad, dios y su sexo, dios y un equipo de fútbol. En todos los casos, como se señaló, es la apelación a una potencia absoluta lo que prevalece, aunque la contradicción tiña al discurso:

Só que o Deus não é homem, porque é Deus. Só o sexo de Deus é que é homem. Mas não é sexo desses de fazer com mulher. É sexo desses que vêm no documento que diz se a pessoa é masculino ou feminino. Deus é homem masculino, mas é Deus é não homem masculino que gosta de mulher. (67)

También, lo que se extrema en este relato es la privación: no beber, no tener sexo, no reclamar⁸⁸. En principio, como una especie de punto de vista contrario al del consumismo que impregna la mayor parte de los relatos, pero en la dirección contraria, como otra forma de llegar

⁸⁸ En este sentido, política y religión se imbrican a partir de una supuesta despolitización del creyente: “Deus não gosta de política, dessas pessoas que ficam reclamando do governo. Eu não reclamo nunca de nada, porque reclamar é a mesma coisa que gostar de alguma coisa” (69).

al extremo⁸⁹. De esta manera, el imperativo religioso de la abstención se explicita en una voz que, entre infantil e idiotamente, repite negaciones.

Aí eu vou ser Corinthians de novo e vou beber cerveja, que au não gosto de beber agora, mas vou gostar quando eu morrer. Eu até vou amar a minha mulher quando ela morrer. Eu vou gostar da minha mulher quando eu morrer e ela morrer. Eu e a minha mulher vamos fazer muito sexo quando a gente morrer. (71)

En esta misma línea, en discursos marcados por fanatismos y absolutos que determinan la psicología del personaje, “Marginal!!!” le da voz a un jugador de fútbol que, después de ser rechazado por la tribuna y abucheado, mete un gol y es celebrado por todos. Su discurso describe la conducta de alguien que, como una estereotipada estrella de rock, realiza diversos actos de “rebeldía” o desmesura:

Deitei na cama e liguei a televisão. Só dava eu. Eu com uma gostosa aqui, eu com outra gostosa ali, eu batendo em jornalista, eu xingando o juiz em câmera lenta e eu fazendo gol de todo quanto é jeito. (80)

Estos excesos o faltas son olvidados cuando la estrella mete el gol, “cierra la boca” del clásico rival extranjero y de todos los que lo habían cuestionado o importunado:

Acabou. A partida era minha. Teve gol de bicicleta, coloquei o Babau duas vezes na cara do gol, humilhei o Perez com os dribles mais engraçados, gozei a cara do Amarin, mandei a torcida ficar quieta, xinguei a mãe do juiz, (...) dei a volta olímpica segurando a taca, joguei um balde de água no professor, saí de estádio de BMW, recusei a proposta irrecusável de uns italianos que queriam me levar pra Milão (vê lá se eu vou morrer em cidade que não tem praia!), fui pra boate beber uísque e azarar as gostosas, bati num fotógrafo, trepei a noite inteira com quatro minas... Eu sou foda. (83)

⁸⁹ Otros pasajes representativos dicen: “É a vida que tem que ter agonia, que não pode gostar” (78). / “A gente tem que fazer o filho sofrer, sentir agonia, que aí eles aprende a amar Deus. A menina não vai nem poder ir na escola que é pra ela não ter vontade de fazer sexo nunca” (70).

Más allá de la violencia que expresa el espectáculo y la competencia, en último término, la figura que habla refleja las contradicciones de los otros, la glorificación del triunfo ante todas las cosas. Asimismo, se consolida una suerte de contradicción de clase, en tanto quien fuera pobre es ahora festejado y se jacta por sus posesiones frente a los otros. Justamente el título del texto direcciona esta paradójica figura rebelde, pobre o marginal que, por efecto caprichoso del mercado y el espectáculo, es tomado como dios y centro de adoración.

“Minhas memórias” describe un día de trabajo de oficina. El miedo a perder el empleo y las relaciones jerárquicas estructuran un relato que tiene al tiempo como principio compositivo y de sentido: la falta, la aceleración o el consumo de tiempo. En simultáneo, el protagonista da cuenta de un ritmo y un tiempo interno marcado por la obsesión, la alienación y la subordinación, donde cada palabra o contacto con el jefe es motivo de tortura psicológica:

Eu falei boa-tarde por meu chefe, porque eu queria saber se o meu chefe estava satisfeito comigo, porque eu tinha medo de perder o meu emprego, mas o meu chefe não falou boa-tarde pra mim e eu fiquei com medo de não conseguir acabar o trabalho que eu tinha pra fazer, porque eu não conseguia me concentrar, porque eu estava ou muito sono, porque eu tinha acordado muito cedo. (93)⁹⁰

El cierre hace prácticamente un balance existencial en el cual el empleo devora todo:

⁹⁰ El miedo constituye, en efecto, la dinámica misma del empleo: “porque o trabalho que eu tinha pra fazer era muito importante para a firma do chefe do chefe do meu chefe, e eu fiquei com muito medo (...)” (93). A lo que se suma la visión del trabajo en un mundo globalizado y en países subdesarrollados: “e eu deixei o trabalho que eu tinha pra fazer em cima da mesa do meu chefe e fui embora do escritório com muito medo, porque o trabalho que eu tinha pra fazer não ficou muito bom e o meu chefe podia perceber e pedir pro chefe dele me demitir, porque eu era incompetente, porque eu era brasileiro, porque eu nasci no Brasil, porque os meus pais eram brasileiros e os brasileiros gostam muito de fazer sexo” (95). / “Todo mundo tem medo de perder o emprego, porque sem emprego ninguém ganha dinheiro, porque dinheiro é só pra quem trabalha muito, menos na Europa, porque, na Europa, quem não tem emprego ganha o dinheiro do seguro-desemprego, porque na Europa tem mais dinheiro, porque os europeus trabalham muito, porque quem trabalha muito na Europa ganha muito dinheiro” (93).

se eu não bebesse uma cerveja e não comentasse com alguém aquele pênalti roubado do jogo do domingo, eu ficaria com a impressão de que esse dia, no qual eu acordei muito cedo, porque eu tinha muito trabalho pra fazer, não tinha existido. E, se esse dia não tivesse existido, eu não estava vivo, porque a vida é feita de dias que existem. (95-96)

El discurso sobre el arte

La idea del ser humano definido por una extrema violencia que se ejerce en y a través de la sexualidad sobre mujeres y niños, se prefigura en diversos relatos y se profundiza en “A lei”: “No fundo, no fundo, o ser humano é assim mesmo e gosta mesmo de enfiar uns troços na vagina de mulheres amarradas de cabeça pra baixo e quebrar dentes de umas crianças (...)” (32). En este punto, comparte con *Bajo este sol tremendo* la referencia a situaciones límites donde el sexo, la violencia y el poder confluyen en escenas de tortura o violación.

Específicamente, en este relato se focaliza la figura de un policía que lleva hasta el límite la reposición verbal de una violencia extrema y represiva, si bien en esta ocasión prevalece y se complejiza a partir de la reflexión meta literaria. De esta forma, la voz que habla se afirma como pura ficción, personaje en primera persona que refiere a un autor experimental, a una literatura “vanguardista” y al uso del “metalenguaje”:

Quem sabe escrever de verdade não se importa. Quem tem segurança com as palavras, com a linguagem, escreve, fala, é “eu vi ela” mesmo. Eles, esses caras que têm segurança com as palavras, morrem de rir quando escrevem “eu vi ela” e o computador põe aquele sublinhado verde que avisa quando o cara que está escrevendo comete um erro gramatical. Mas eu não sei nada disso, porque eu sou falso, eu não existo, eu sou apenas um personagem na primeira pessoa, um personagem muito estranho, que é burro, é da polícia. É que autor deste texto, que sou eu mas não sou eu porque eu sou um burro da polícia igual a todos os outros burros da polícia já que na polícia todo mundo é burro e é violento e é corrupto e é covarde, está, ele, o autor, que é legal, fazendo uma experiência. Ele está escrevendo literatura experimental, livres associações, esses recursos, sabe? Vanguarda. Metalinguagem. Essas porra. (35-36)

Ahora bien, por qué justamente en este relato aparecen reflexiones sobre la escritura y la meta ficción. Una primera respuesta podría estar en el hecho de que el texto en sí, titulado “La ley”, excede la caracterización del individuo y el policía que habla se dirige hacia reglas, pautas de represión y transgresión aplicables también en el campo de la escritura y el lenguaje. En segundo término, las imágenes que se proponen trazan, tantean esos límites o bordes entre lo que se puede y debe decir, pensar lo que se puede y debe hacer, representar: “Lolita, essa porra de literatura, ninfetas, lindas, que não dá nem coragem de enfiar caco de vidro naquelas bucinhas” (44). En este sentido, los límites de la realidad –de lo que se llega a hacer–, se corresponde con los de la literatura, aquello que se puede decir. En ambos casos, desde un extremo violento:

porque eu sou uma primeira pessoa que nunca se dá mal nessas porra de metalinguagem, mau, porque esse negócio de os maus se darem mal no final da história é meio babaca, nem em novela de televisão os maus se dão no final mais, e a porra da metalinguagem, da primeira pessoa de vanguarda, essas porra, quer dar uma lição nessa porra de sociedade injusta que premia os injustos, a maisvalia, a metalinguagem, os artifícios, as conquistas da literatura contemporânea, as vanguardas, o hiper-hiper-realismo, essas porras. Aí, eu nunca me dei mal, mesmo já tendo enfiado lista telefônica em cu de criança. (41-42)

La referencia a las vanguardias, el metalenguaje o el hiper-realismo encuentra su límite en la imagen de un niño con una guía telefónica en el ano. Por ello, el componente escatológico se fija a la sexualidad como forma constitutiva ultra violenta en el plano personal y socio-histórico:

Sou um marxista revolucionário radical da polícia, corrupto, covare, violento, com problemas psicológicos profundos ligados à sexualidade, aquela parada da libido. O meio é a mensagem, a forma é o conteúdo, essas porras. Então, a forma escatológica, sexual, cocô, essas porra, é a mensagem do povo. Isso, essas porra é que é povo, sem forma, todo ensangüentado, aquelas porra amarelada que eu falei, que sai do intestino, essas porra é tão nojento, (...). (42)

En esta línea se ubican también otros relatos que hacen centro en la producción y el consumo cultural o literario. “Pro Beleléu” se centra en una serie de lugares comunes sobre San Pablo y Rio de Janeiro, mediados por el filtro de imaginarios culturales dominantes⁹¹:

eu achava que São Paulo era a cidade mais parecida com Berlim que é a cidade que eu mais gosto e que é muito mais bacana que Nova York e muito melhor que o Rio mas aí eu reparei que não era bem assim, que o Arriga tinha sumido, não tinha mais Vanguarda Paulista, só tinha gente tentando ganhar dinheiro e eu não tinha mais banda e eu não era mais de vanguarda e eu trabalhava numa firma deprimente (...). (98-99)

En “Cultura” se vuelve a problematizar el registro meta-ficcional. La descripción de un videoclip por realizarse introduce en el texto auto-referencias en relación con lo visceral, la ambientación urbana o el ritmo de la narrativa:

Um videoclipe no centro da cidade. Vocês em frente a um daqueles prédios antigos, tocando com as crianças de rua ao redor, tá ligado? O importante é o contraste dessa coisa visceral de vocês com o problema da solidão nas grandes cidades, tá ligado? Bem São Paulo, bem Nova York, tá ligado? Vai ser tudo assim...na maior velocidade. Cortes rápidos, muitos cortes. Tudo muito dodecafônico, tá ligado? (101)

Con un ritmo acelerado, la sucesión de referentes culturales se articula con la violencia y cierta confusión o mezcla ideológica que marca la génesis misma de la producción:

⁹¹ En este sentido, el arco entre ideales del pasado y presente es de importancia para este relato: “e eu ficava com muita vontade de ir morar no Rio do novo e eu fui trabalhar no Rio e os meus amigos de vanguarda não eram mais de vanguarda e trabalhavam numas firmas e ganhavam muito mal e eu ganhava muito mais dinheiro em São Paulo do que no Rio e eu detesto dinheiro. Adoro São Paulo.” (99). / “não parecia com Nova York e as meninas do Rio eram gostosas de biquíni, todas bronzeadas, mas não tinham aquele lance de ficar com casacos elegantes de noite vendo shows de vanguarda e eu fui uma vez naquele lugar do Nelson Motta lá no Pão de Açúcar pra ver um show do Arrigo Barnabé e os cariocas ficaram jogando latas de cerveja no palco e eu fiquei pensando que o Rio era uma província e ficou pior ainda quando aqueles grupos de rock começaram a aparecer e ninguém gostava mesmo da Vanguarda Paulista só eu e os paulistas aí eu fiquei sendo paulista de coração” (98).

O clipe do Waltinho vai abrir com vocês assim, vestidos que nem guerrilheiros, tá ligado? Aí, paf, pum, corta pras crianças de rua devorando um cadáver. Tem a ver com esse momento de crise que estamos passando, tá ligado? A gente pode colocar uma animação gráfica assim, poum, pá. Saca animação gráfica? Tudo misturado pra ter essa coisa eclética, tá ligado? (103)⁹²

De igual modo, “O mundo é assim” vincula el universo televisivo y el literario partiendo de reflexiones sobre el mercado, la cultura y el dinero. Quien narra, un presunto intermediario entre la masa y el artista, o la cultura y el dinero, afirma: “Eu faço a ponte entre as necessidades comerciais da televisão e a criação artística” (84). / “Não existe nada mais democrático, a nível cultura, do que a televisão” (85).

Sin embargo, esa supuesta democracia tiene el limite establecido por el dinero de los anunciantes: “eu digo que a pessoa tem todo o direito de dizer o que pensa, mas não com o dinheiro dos nossos anunciantes” (86)⁹³. Pero, principalmente, es el público, la cantidad y el número lo que determina el producto:

Sabe quantas pessoas assistem uma novela por dia? Pelo menos dez mil vezes mais do que qualquer público de filme maluco. O que você prefere? O elogio e uma revista de cinema que ninguém lê, ou milhões, de pessoas que param tudo o estão fazendo para assistir ao seu trabalho? (88)

⁹² En otro fragmento con referencias metaficcionales, leemos: “Depois é só gravar, tá ligado? Pô, cara, eu sou assim, trabalho na secretaria, no governo, mas eu também sou tipo assim, muito louco, tá ligado? É só conseguir mais espaço pra produzir essa coisa contemporânea maluca de vocês” (104). / “Enquanto a governo federal não soltar o tal pacote que vem por aí, a gente fica de mãos atadas. Os caras lá de Brasília são foda. Ficam enrolando com a política econômica, e ninguém pode fazer mais nada. Muito menos cultura” (102). Y, en el relato siguiente, “Necrose hemorrágica”, se repite la reflexión metaficcional: “Assim se produz um duplo distanciamento em que a auto-reflexividade é absorvida pela ficção o que parece indicar simultaneamente que tudo isso é fictício, mas também que tudo é real de modo que inverte e hierarquia representativa literária tradicional” (14).

⁹³ Otro ejemplo de la brecha entre el poder económico y el idealismo: “Na televisão, no mundo, é assim: só há lugar para os vencedores, do Ibope e da vida. É isso: aqui na televisão, eu ajudo a fabricar vencedores. Chega aqui o jovem artista, cheio de talento mas sem nenhuma objetividade, sem a menor noção de que é a televisão, o mundo”. (88). / “Política não é bem a minha área, mas acontece muito de chegar jornalista novo aqui, sempre meio de esquerda, querendo fazer reportagem-denúncia contra o governo (...). Gente assim, cheia e opinião própria, não dura um mês aqui na televisão, no mundo” (85-86).

En conclusión, el discurso sobre el arte se impregna también de una violencia determinada por la sucesión acelerada de elementos, la confusión, los cortocircuitos entre el dinero, el público, el mercado y la noción de arte. Asimismo, aquello que se figura, choca con un entramado de realidad violenta: torturas, estupro, asesinatos.

“Necrose hemorrágica”, por ejemplo, estructura en una secuencia numerada una gama de elementos que va desde el pastiche cultural hasta la segmentación de acciones cotidianas, laborales y existenciales:

- 2.Coca-Cola pizza bacon Jean-LucGodard lingüiçadeParaibunda pinga Miles macarrão ovofrito xis-bacon RedLabel Marcel-Duchamp salaminho Schoenberg Cage I ching maminhenamanteiga CheGuevara Glauber Smimoff Catupiry BobWilson Berlim maionese lombinhodeporco ArrigoBarnabé camarões GersonCanhotinhadeOuro Brahma Antarctica Skol Oiticica leitecondensado Hermeto champanheparacomemorar SebastiaoNunes.
- 3.Você bebe, come, e fala nos botecos sobre as novas novidades. (134)

El motivo es el rodaje de una película y las referencias al guionista refuerzan la fragmentación en múltiples planos:

- 5-Você está nervoso, discute com a equipe os roteiros daqueles comercias. Ninguém gostou dos roteiros que você escreveu. Ai. Você bebe café, açúcar. Ai. Você sua e o ar-acondicionado está ligado. Você pede licença e vai ao banheiro. Licença pra cagar. Você sabe que a maioria dos roteiros está mim. O suor é frio. O seu colega redator diz que você está verde. Ai”. (135)

La enfermedad, la violencia y la muerte caracterizan al montaje: “12. Triglicérides 5000. Familiar. Pancreatite aguda necrohemorrágica. O seu sangue boia na gordura. O seu pâncreas está se autodevorando e você pode morrer” (135). Dentro de la secuencia, todo es angustia y riesgo de muerte; estrés, secuestros, índices de un sistema de posesión de bienes cifrado en una violencia que cruza lo familiar, lo cotidiano, con lo espectacular y lo siniestro: “Logo você, que

foi sequestrado por uma quadrilha de nordestinos baixinhos. Pode beber água não, rapá.(...)” (135)⁹⁴. La confusión se da entre la filmación y una intervención quirúrgica en una confluencia caótica de elementos:

19. Aí você percebe que o diretor de fotografia argentino é, na verdade, um médico-plantonista boliviano.
20. Um médico-plantonista boliviano no Rio Grande do Norte. Ele explica que o seu caso é grave, que o que restou de seu pâncreas não deve trabalhar. Nada deve cair no seu estômago. Nem água”. (137)

En los dos casos, los referentes culturales se entrelazan exacerbando y multiplicando sus implicancias⁹⁵. Sobre la televisión, Dios o la propiedad, leemos:

31. Você escapou da morte. Você vai ouvir de médicos, enfermeiros e auxiliares que as suas chances eram muito pequenas. Você nasceu de novo. Você deve agradecer a Deus. (...)
33. (...) o Deus que é amor, o Deus que escreve certo por linhas tortas; o Deus que separa o joio do trigo; o Deus que abriu o mar Vermelho; o Deus da família e da propriedade (...). (140)

De este modo, el cierre del relato vuelve sobre la figura del secuestrador, la herida y un paraíso de narcóticos alienantes: “43. Mas você terá forças para superar isso. Vai aprender a

⁹⁴ Si bien puede tratarse de un extrapolación un tanto general, es interesante pensar en lo que afirma Bauman respecto a la relación entre un ámbito cotidiano, propio de una clase media consumista, y la inseguridad: “Es decir, el eje de ese impulso típicamente humano es la búsqueda de un hábitat que no asuste pero que tampoco aburra, que sea transparente, sin sorpresas ni misterios, que no nos coja desprevenidos o mirando hacia otro lado, un mundo sin contingencias ni accidentes, sin consecuencias no previstas ni caras ocultas del destino. Esta paz final del cuerpo y de la mente se encuentra, sospecho, en la esencia de la idea popular e intuitiva del orden; y se esconde detrás de todos y cada uno de los movimientos que pretenden establecer un orden y mantenerlo, empezando por la ama (o amo de casa) que quiere mantener siempre las cosas del baño en el baño y las cosas de la cocina en la cocina, las cosas del dormitorio en el dormitorio y las cosas del salón en el salón, y que empuja en el mismo sentido a los porteros o vigilantes, recepcionistas y guardias de seguridad, que separan a los que tienen derecho a entrar de aquellos cuyo destino es estar aparcados en otro lado, y en último término luchar por crear un espacio en el que nada se mueva salvo que sea movido” (122-123).

⁹⁵ El estudio de filmación es el escenario de una vertiginosa alterancia de personas y marcas socioculturales entre las que se incluyen las del mercado cultural: “18. O estúdio está cheio de gente. Au atrizes, lindas, sensuais, jovens, todas vestidas de branco, espalham sorrisos por todo o ambiente. Você exige água-de-coco. O diretor de fotografia argentino grita com os técnicos. (...) É aquele filme do Agrippino, no *PanAmérica*, inteiramente nas suas mãos. Você é colocado num carrinho de golfe e levado até o estúdio 127. (...) Algo errado na hierarquia. Este filme é seu. Filme de autor. Você toma satisfações com o diretor de fotografia argentino” (137).

agradecer a Deus. Vai levar consigo a visão de um paraíso de oxigênio líquido borbulhante. Você nunca vai esquecer que perdeu. Chore, rapá” (141).

En síntesis, el discurso sobre el arte nuclea primero una sarta de lugares comunes, prejuicios, frases hechas sobre el mundo del artista o el espectáculo que luego derivan en pastiches culturales en los que destacan las mezclas entre los planos de lo real y lo ficcional atravesados por lo fragmentario, lo compulsivo y lo enfermizamente violento.

Asimismo, es interesante recuperar aquí algunas nociones de Contreras (2018), referidas al grado de verosimilitud y experimentación para reflexionar sobre las particularidades de la representación realista en Sant’Anna. Según Contreras, en los realismos del presente: “parece imponerse siempre la exigencia de alguna forma de equilibrio entre mimesis y distancia, entre rigor (en la verosimilitud) y libertad (en la experimentación) (...)” (11).

Asimismo, la pregunta sobre la realidad a representar afecta al estatuto mismo de la literatura en una interrogación sobre la representación de cara a un objeto ya construido como representación televisiva, mediática.

Y esa “realidad cotidiana” a la que “entrar” dice Ludmer, ya no es la histórica y referencial sino una que, producida por los medios y la tecnología, no necesita ni quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes grados y densidades (18)

Justamente, en Sant’Anna la reflexión sobre el arte y la literatura, como vimos en este apartado, se realiza de la mano de la pregunta por la representación de lo real, y de lo real en clave violenta, contundente. Por ello, la idea de que “la literatura (una idea de literatura) y el realismo (una idea de realismo) parecen implicarse de modo decisivo” (18), vale para pensar estos relatos en particular.

El discurso sobre el sexo

En *Historia de la sexualidad* (2014) Foucault distingue entre un dispositivo de alianzas que aseguraba un sistema matrimonial, de parentesco, transmisión de nombres y bienes, y nuevos dispositivos de sexualidad que a partir del siglo XVIII conectan a “compañeros sexuales” de otro modo. Para el primero, lo principal era asegurar la unión entre dos personas de un estatus específico, mientras que el dispositivo de sexualidad tiene como eje al cuerpo que produce y que consume, sus placeres, impresiones. En este sentido, el dispositivo de sexualidad no aspira únicamente a asegurar la reproducción sino que innova sobre el cuerpo, “prolifera”, “penetra los cuerpos de manera cada vez más detallada” (103).

La sexualidad, por ello, se convierte según Foucault en “una vía de paso para las relaciones de poder, particularmente densa: entre hombres y mujeres, jóvenes y viejos, padres e hijos, educadores y alumnos, sacerdotes y laicos, gobierno y población” (2014: 99). Desde esta perspectiva podemos analizar “Questão estética”, ya que presenta a una mujer que explicita y fundamenta su predilección por los hombres poderosos, por los “jefes”. La base de dicha atracción reside en la vestimenta, y ésta, en sintonía, funciona como clave de estatus y poder: “Aquele cara que entra no lugar onde você está e só falta aparecer escrito na testa dele: “The Boss” (48) / “Eu detesto gente malvestida. Lá na firma, eu tenho umas colegas que não se cuidam, que não investem em si mesmas” (45).

De tal modo, la internalización de los vínculos económicos o mercantiles repercuten en la psicología de la protagonista determinando sus gustos y sentimientos: “E amor pode nascer, sim, quando você repara que o homem por quem você está interessada é bonito e pode te oferecer uma vida interessante, uma vida cheia de glamour, cheia de intensidade, viagens, uma casa grande, um lugar onde tudo parece um sonho” (47).

Un paso más allá, es natural la mostración y el cálculo del rédito económico que las relaciones humanas y amorosas producen: “A, um homem bonito, elegante, empresário, rico...você vai, se diverte, e depois pode até surgir uma boa oferta de trabalho. Eu é que não ia recusar. Não vou me sentir uma prostituta por causa disso, nem achar que é assédio sexual do cara” (47). / “É difícil explicar. Não é o dinheiro desses homens que me atrai. O que me atrai é todo um estilo (...)” (49).

Finalmente, la estética se asocia con la idea de triunfo profesional, económico, y este triunfo con un estándar estético que margina y excluye al “desarreglado”: “Para ser vitoriosa, você tem que parecer vitoriosa” (46) / “Eu desenvolvi um olho clínico para detectar homens vitoriosos. Eles são lindos. O sucesso é lindo. Pode reparar: aposto que você nunca viu um homem bem-sucedido com um sapato caindo aos pedaços” (49).

Los monólogos, en concordancia, fluyen en un tono banal, superfluo. Según Schollhammer, la narrativa de Sant’Anna produce y reproduce las fantasías de la sociedad de consumo mediante una saturación y repetición de banalidades y expresiones superfluas. Pero, hay que agregar que esos imaginarios y fantasías tienen como puntos principales a la representación del sexo, el poder y la violencia mediante una serie de superficialidades que no son casuales, a saber, que cargan con todo el peso ideológico propio de la descripción de dispositivos de dominación tales como los descritos por Foucault. Relatos como “O primeiro amor dele” confunde sentimientos, sexo y estatus socioeconómico. Comienzan siendo lugares comunes sobre la pasión amorosa, la seducción o la sexualidad: “O que eu não tenho é tesão. Acho que é porque ele está sempre disponível, fácil demais” (108). Después, los condicionamientos económicos moldean la relación entrecruzando lo económico y lo sexual mediante la acumulación o multiplicación de experiencias, participantes, acciones.

Pra falar a verdade, eu continuo a sair com uns caras mais velhos. De vez em quando é bom poder ir num restaurante mais caro, de carro, sem precisar ficar contando dinheiro pra ver se dá pra pedir um vinho. Mas não é só isso. O mais importante é que depois, na hora de ir pra cama, a gente vai pro apartamento próprio do cara e pode ficar à vontade, transando de tudo quanto é jeito: sexo oral, sexo anal, sexo grupal, ménage à trois etc. (109)

En este punto, como señala Foucault, antes que un ascetismo o una renuncia al placer, se instaura desde el siglo XVIII una intensificación de la dimensión corporal en el marco de una maximización de la vida. Asimismo, la valoración del cuerpo se enlaza con una incipiente hegemonía de la burguesía, en sus palabras: “no a causa del valor mercantil adquirido por la fuerza de trabajo, sino en virtud de lo que la “cultura” de su propio cuerpo podía representar política, económica e históricamente” (120). En los relatos analizados, la ideación de una sexualidad recurrente, proliferante, incluye una petición o figuración de masculinidad que comprende e incorpora un vocabulario y una simbolización dominante, violenta:

Visualizou a situação? E esse cara mais velho, não posso dizer o nome, ele é filho de político importante, fica sacaneando... Eu sei que esse cara só quer mesmo é sexo comigo. E eu também, com ele. Não, eu não. É outra coisa. É mais essa sensação mesmo que a gente tem de sair com um cara adulto, experiente, que te pega com a mão firme, que te come de verdade. (110-111)

En la misma tónica, es decir, en relatos donde se valora al sexo como experiencia de acumulación material y forma de dominio, “Sexo com amor” moviliza a tres personajes: una joven profesora enamorada de un colega de escuela maduro, a éste, y a un estudiante adicto a la pornografía. Un narrador en tercera persona omnisciente superpone en esta oportunidad los pensamientos de cada uno, de forma tal que la construcción de los personajes se hace desde la perspectiva del otro: “amando muito a colega da escola dele e jurando para si mesmo nunca mais

bater punheta em cima das vulvas depiladas das revistas pornográficas que ele gostava e odiava. Ele, lá, amando muito a colega da escola dele” (129).

En los tres, la mirada sobre los demás abunda en lugares comunes determinados por la posesión de bienes culturales. A las imágenes de los viajes del hombre maduro –safaris por África, por ejemplo– le corresponden las imágenes de revistas pornográficas del joven:

O cara mais velho lá, maduro, ousado, seguro, falando sobre viagens à França, ao Caribe, a Londres (que era uma cidade muito louca), a safáris fotográficos na África, a New York (cuja diversidade cultural o maravilhava), fazendo pausas estratégicas na fala, olhando nos olhos da colega da escola do menino que se masturbava com revistas pornográficas e amava muito sua colega da escola, enquanto ela ficava muito feliz a cada gole e vinho, a cada frase inteligente, madura, ousada, segura, do cara mais velho, lá. (130)

La referencia a la pornografía, además, cobra espesor en el contexto de representación de una realidad en la que la imagen se convierte en pauta de consumo, estereotipo y movimiento violento. Según Schollhammer, en Sant’Anna todo se reduce a una superficie pornográfica, a imágenes clichés que se son puestas en circulación. Ahora bien, en cuanto a la pornografía en sí, Baudrillard entiende que instaura la “alucinación del detalle”, un “voyeurismo de la exactitud” (32). Esta noción puede aplicarse a numerosos relatos, fundamentalmente a los contenidos en la segunda parte, “Sexo”, donde el intercambio sexual se presenta como algo mecánico y predomina la descripción repetitiva, compulsiva. Volviendo a “Sexo con amor”, mediante el estilo indirecto libre, el cierre del relato introduce la referencia a una masculinidad violenta:

O cara mais velho lá, perdendo a paciência com a colega da escola do menino punheteiro que sentia muito amor, aquela menina chatinha que se achava muito gostosa, que se fazia de difícil mas, no fundo, queria mesmo era um cacete enorme dentro daquela xoxota apertadinha. Bem lá. (133)

En la misma línea, “Triste” pone a dos mujeres en escena. Por un lado, el estereotipo de una chica “del interior” que remitiría a un supuesto anquilosamiento cultural:

Ela, lá do interior de São Paulo, de uma cidade que não tem igreja, não tem coreto na praça, não tem shopping Center, tem muita loja de vender ventilador, muita pastelaria, não tem cinema, tem duas videolocadoras e uma dessas locadoras tem até um DVD de um filme do Godard, que ninguém nunca alugou. (123)

Por otro, una amiga desinhibida, caracterizada por su relación con los adolescentes varones y el sexo: “A amiga dela, da menina feia que gostava de xis-bacon, a amiga que tinha orgulho do próprio corpo, da própria bunda, a amiga que fazia sexo que queria, no litoral, no Carnaval, quando saía à noite, pra andar na avenida e ver os carinhas lourinhos (...)” (123-124).

De esta manera, la mecánica del acto sexual aglutina diversos valores a través del contraste entre los retazos de un paisaje idealizado por lugares comunes y un hipotético reverso revulsivo o residual⁹⁶: un paisaje de playa, la noche estrellada junto con satélites, aceite y ruido de motores:

Ela, lá, sentada, na areia sujinha de bituca de cigarro, de cocô de cachorro, de cocô de gente, de chiclete mastigado, de peixe podre, de vômito de urubu, de camisinha usada, no litoral, na praia, de noite, de madrugada, o céu cheio de estrelas, satélites, o barulho de um avião passando sobre o Indaitoral, o luzinha piscando, o cheiro de peixe, o barquinho indo, o cheiro do óleo do motor do barquinho, o cheiro do mar, o cheiro de peixe, o barulho do mar, o barulho do Carnaval (...) (122)

⁹⁶ Otro pasaje significativo combina la espera, y las esperanzas de la adolescente, con la búsqueda de vivencias inmediatas del grupo de adolescentes: “Ela, lá, olhando para as estrelas, sozinha só um pouquinho bêbada, com gosto de pinga ruim na boca, olhando para a lua, acreditando no amor, acreditando que um dia tudo seria diferente, acreditando que alguém, um dia, gostaria de fazer sexo com ela, a amaria de verdade, sentiria paixão por ela, teria longas conversas com ela, andaria de mãos dadas com ela (...) na voz daqueles grupos de adolescentes do sexo masculino, do interior paulista, que passavam naquela praia, de madrugada, no Carnaval, que não olhavam para ela, que tinham risadas forçadas, risadas adolescentes, que falavam palavrões horríveis, que estavam bêbados, que não faziam sexo, que procuravam meninas como a amiga dela, a amiga que sabia se cuidar da menina sem alguns dentes na boca” (124) / “tinha a pele ótima e não tinha dificuldade alguma para fazer sexo, usando camisinha, com quem quisesse, no litoral, no Carnaval, aqueles carinhas com quem toda menina do interior paulista gostaria de fazer sexo” (124). Y, sobre la chica con “muchos sueños” se dice: “Ela, lá, olhando para as estrelas, triste, sem a capacidade de reconhecer a própria tristeza. Sem a capacidade de reconhecer que carinhas lourinhos não gostam de meninas meio gordinhas, de pele ruim, de poucos dentes na boca” (125).

En este contexto de ensueños y representaciones sobre el sexo, “Interior” presenta a un viajante por el Mato Grosso que también, en una suerte de mirada caleidoscópica, nuclea a varios personajes incluidos en un balance de vida marcado por la insignificancia:

Ele lá, frequentando casas noturnas, prostíbulos, zonas do interior. Ele lá, sozinho na mesa, bebendo keep cooler, um troço desses, fumando, comendo amendoim, batendo papo como a prostituta como em não pretendia fazer sexo, com quem queria conversar, por quem queria apaixonar. (126)

Por ejemplo, el trato con una mujer o la proyección en el tiempo parten de la presunción de otra vida, otra cosa; una distancia entre la imaginación existencial- cósmica- y lo concreto⁹⁷: “Ele queria chegar numa vida interessante. Era interessante aquela estrada vazia, no escuro, sob o Universo, dentro do Universo. O motorista daquele ônibus corria muito para chegar logo.” (128). Luego, la distancia que expresa el personaje en tanto viajante, y por medio de sus recuerdos, se imprime o refleja en la representación televisiva, en la reproducción que la noticia policial brinda de un hecho dramático, aunque lejano y sin peso, sumado a esa superposición pasajera de fragmentos efímeros e irrelevantes:

Ligando a televisão que não era a cabo, que pegava só uns três ou quatro canais, que passava um jornalístico policial que mostrava a reportagem sobre um garoto que morreu afogado no rio, tentando fugir de um esturador de garotinhos do interior desses estados que não são os estados de Rio de Janeiro ou de São Paulo. (127)

⁹⁷ Así, el desengaño tanto en lo personal como en lo vital: “Ele lá, sozinho na mesa, bebendo keep cooler, um troço desses, fumando, comendo amendoim, batendo papo com a prostituta com quem não pretendia fazer sexo, com quem queria conversar, por quem queria se apaixonar” (126)./ “Ele, lá, olhando para o brilho das estrelas das galáxias do Universo, constatando que o Universo é muito grande, que a vida está sempre mudando, o tempo todo, que a vida passa rápido, muito rápido, considerando a inexistência do tempo, a urgência do tempo” (128).

“Aquarius” incluye la visión de una playa –con todo el valor que este espacio cobra para el imaginario sobre Brasil– en fragmentos, pedazos ostensibles de cuerpos que se describen crudamente en todo su contorno y dimensión físico corporal. El abigarrado conjunto de cuerpos se somete a una suerte de escalpelo naturalista en el que cada rol y prejuicio se imprime sobre el cuerpo y la sexualidad:

Havia uma mulher gorda, vermelha, descascada, cheia de bolhas nas costas, cobrindo as pernas gordas com uma toalha toda suja de areia. Havia o marido da mulher gorda, que parecia olhar para o mar, mas estava mesmo era olhando para o vazio, com uma barriguinha, a barba por fazer, olheiras bem fundas e um órgão sexual enrugado e minúsculo. (116)⁹⁸

En esta visión, las generaciones -padres, hijos; adolescentes, adultos- repiten y replican dinámicas que hacen a una reproducción de la sexualidad vinculada con la acumulación de experiencias y preceptos sobre “lo masculino”:

Havia o filho do cara que rebolava em cima da garrafa, que era pré-adolescente e morria de vergonha do pai que estava bêbado, era horroroso, baixinho, barrigudo e queria fazer do filho pré-adolescente um homem comedor de bocetas como o seu amigo musculoso, tenso, suado, que já apalpava a bunda da jovem que tinha a bunda ideal para rebolar em cima da garrafa (...). (118-119)⁹⁹

Estos “havia” refuerzan el lazo generacional y, dentro del panorama de cuerpos y órganos sexuales, la proyección en el “nuevo milenio”:

⁹⁸ Otro ejemplo sería: “Havia o amigo de cara musculoso, que não era musculoso, que era baixinho, gordinho, atarracado, tinha uma medalhinha dourada de Nossa Senhora no pescoço, não tinha a menor esperança de comer uma boceta, por ser muito feo, e estava bêbado, usando o seu tipo horroroso para fazer graça, rebolando em cima de uma garrafa, sob o som da música de verão que estimulava ous ouvintes a rebolar (...)” (117).

⁹⁹Un pasaje representativo al respecto dice: “Havia um saco de batata chips boiando no riacho que havia e refrescava os pés de uma adolescente, que havia lá na praia e usava um biquíni moderno, que não era mais virgem, já que o seu biquíni moderno realçava as formas de seu bumbum bem torneado e de seus seios firmes (...)” (116-117).

Havia toda essa gente e mais um monte de gente igual a essa gente das bundas, dos músculos, das barriguinhas e dos olhares que olhavam para o vazio, ao som daquela música das bundas e da garrafa. Havia toda essa gente entrando para o Terceiro Milênio. (119)

Por esa línea, en “Você tem que ser feliz!” reaparecen los clichés que trazan una imagen de bienestar centrada en la posesión sexual: “E, para ser feliz, você tem que comer uma buceta, pelo menos uma. Não, melhor: você tem que comer um cu. Cu de mulher, que cu de homen é coisa de viado” (120). Ahora bien, la posesión sexual aparece en último término apuntalada por prejuicios y actos violentos: “Praia também é bom pra você descolar um cu, cu de artista, cu de gostosa, que na praia as artistas ficam também todas com vontade de dar cu” (121)¹⁰⁰. En consecuencia, el plano más representativo para dar cuenta de la posesión y la desposesión, o de la violenta necesidad de tener algo, es el mundo de las artistas, el campo de una ficción televisiva como antes señalamos, teñido siempre por la violencia. Por ello, la verbalización incluye en tono violento algo que se desea pero nunca se alcanza, al estar colocado en otro plano o dimensión:

Artista gosta que gosta de dar o cu. É ou não é? Mas, se você preferir, não coma nenhum cu de mulher artista e fique sofrendo em casa, vendo os cus das mulheres artistas que gostam de dar o cu, que vão estar felizes, mostrando o cu no Carnaval da televisão, onde todo mundo é muito feliz querendo dar o cu, os artistas. (121)

Aquí volvemos a las nociones antes citadas de Foucault, de acuerdo con las cuales en el siglo XX ya no es necesaria la elisión del sexo o el refuerzo de su función reproductiva, sino “su canalización múltiple en los circuitos controlados de la economía: una desublimación sobrerrepresiva” (110).

¹⁰⁰ Entre estos prejuicios, destaca la homofobia: “Mulher artista, digo. Homem artista sempre gostou de dar o cu, que homem artista é tudo viado” (120).

De hecho, siguiendo estas nociones sobre la sexualidad, en los relatos de Sant'Anna se articulan personajes que tradicionalmente responderían a una forma de control de la sexualidad tradicional o propia del siglo XVIII –la presencia de “locos”, “desviados”– junto con la internalización de imaginarios televisivos sobre la belleza, el triunfo o el poder que se canalizan a través de la omnipresente referencia a lo sexual.

En “Sexo”, la segunda parte del libro, la mixtura de personajes y situaciones crean una especie de friso, de encadenamiento de frases breves en las que los epítetos o fórmulas fijas se adhieren y repiten cada vez que un personaje vuelve a presentarse. Con un narrador omnisciente en tercera persona, la narración destaca en cada personaje y situación algo del orden del prejuicio, un detalle significativo que estigmatiza: “O negro fedia a suor. A gorda fedia a perfume Avon. O ascensorista, de bigode, cochilava. O Executivo De Óculos Ray-Ban conversava com o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. Os dois executivos eram brancos” (145). Posiblemente el uso de las mayúsculas indica también la mixtura entre productos, puestos de trabajo y cosas que cobran una entidad o identidad propia, es decir, que tienen una importancia tan grande como la de, por ejemplo, los nombres propios, que apenas aparecen en el relato.

Dentro de este encadenamiento compulsivo, se articulan los intercambios en distintos espacios de la ciudad mediados ante todo por la referencia a la sexualidad y al trabajo:

O Negro, Que Fedia, nunca fazia sexo anal. A Jovem Mãe fazia outras modalidades de sexo com seu joven marido. O Negro, Que Fedia, nunca fazia sexo anal. Mas o Negro, Que Fedia, estava quase conquistando a Trocadora Do Ónibus No Qual ele, Negro, Que Fedia, Voltava para Casa Todos Os Dias. (149)

Así, más allá de cualquier otra problemática o referencia, esta segunda parte focaliza el mundo del trabajo y del sexo. Al respecto, Baudrillard afirma sobre el nexo entre trabajo y sexualidad:

Del discurso de trabajo al discurso de sexo, del discurso de la fuerza productiva al discurso de la pulsión se propaga el mismo ultimátum de producción en el sentido literal del término. En efecto, la acepción original no es la de la fabricación, sino la de hacer visible, hacer aparecer y comparecer. El sexo es producido como se presenta un documento, o como se dice de un actor que aparece en escena. (35)

Ya en la historización propuesta por Bataille en *El erotismo* (1957), el vínculo trabajo-sexualidad es constitutivo en la definición de lo humano y de lo animal. Según su lectura, el animal es reducido a cosa cuando el hombre lo utiliza como medio para alcanzar un fin a través del trabajo. Por su lado, el hombre es primero un “animal que trabaja” y, por ello, en el tiempo humano del trabajo, “reducido a cosa”. La sexualidad no equivale a negar la animalidad del hombre en lo que tiene el animal de “íntimo e incommensurable”, sino en sostener algo que es “irreducible a la cosa y al trabajo”, es decir, en el ejercicio de su sexualidad, el hombre –a diferencia del animal– no puede ser sojuzgado o suprimido.

En cierta medida, en sentido contrario, en los relatos de *Sexo e Amizade*, la sexualidad por momentos asume la lógica del trabajo y los encuentros sexuales son descritos como repeticiones mecánicas en las que se destacan dos elementos: por un lado, el desdoblamiento, la falta de coincidencia entre el encuentro sexual y los pensamientos y fantasías de los personajes involucrados; por otro, el énfasis puesto sobre momentos escatológicos paradigmáticos del acto sexual, junto con la mostración de las partes del cuerpo específicamente involucradas. Por ejemplo, en un pasaje de sexo grupal que luego retomaremos, leemos: “O esperma de Alex se misturou ao esperma de Marquinho dentro da boca da Vendedora De Roupas Jovens Da

Butique De Roupas Jovens” (214). O, en otro fragmento: “Depois de ejacular, com os olhos fechados, na boca de sua Esposa Com Mais De Quarenta, fantasiando que era a Kim Basinger quem chupava seu pau, o Executivo De Óculos Ray-Ban abriu os olhos (...)” (181).

En este punto, cabe reflexionar acerca de la posible des-erotización de la dinámica sexual así representada. De acuerdo con Bataille: “La belleza humana, en la unión de los cuerpos, introduce la oposición entre la humanidad más pura y la animalidad repelente de los órganos” (109). Como se dijo anteriormente, la referencia a los órganos sexuales es recurrente y constitutiva en estos relatos y llega incluso hasta abarcar la descripción de otros momentos, tales como la contabilización o el balance de los genitales de los pasajeros de un ómnibus:

No ônibus no qual o Negro, Que Fedia, voltava para casa todos os dias, ás seis horas da tarde, havia vários estilos de paus, bundas, bocetas e peitos: paus grandes, paus finos, paus grossos, bocetas com pelos negros, bocetas com pelos louros, pequenos peitinhos, enormes peitões, bundas que fediam, bundas musculosas, bundas flácidas, etc. Havia também sacos suados. Dezenas, talvez centenas, de escrotos. (166)

Siguiendo con algunas nociones sobre el erotismo, en Bataille, hallamos: “La actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica. Sólo lo es cuando no es rudimentaria, cuando no es simplemente animal” (1988: 339). Si bien la profundización acerca del tema excede nuestros intereses, cabe reparar en que los textos analizados de Sant’Anna presentan cierto grado de rudimentarismo en la representación de la sexualidad pero que, sin embargo, no es posible encuadrar dentro de un arrebato puramente irreflexivo, cercano a la animalidad así pensada por Bataille, o como algo meramente carnal. Por el contrario, son resultado de la sobreabundancia de imágenes, estímulos y prejuicios propios de un universo cultural televisivo y cinematográfico, cuyo contraproducente resultado es el de una especie de mecanización o respuesta rápida, abundante y mecánica en los actos sexuales. Por citar, como un símbolo de la

imposição de estereótipos, en la revista Playboy confluyen actores privilegiados de un poder mediático propio del mundo del espectáculo:

O Adolescente Meio Hippie comprava, mensalmente, a revista Playboy e a revista Ele e Ela, que mostravam os peitos, a bunda e os pelos pubianos das mulheres. As mulheres que apareciam nuas na revista Playboy eram atrizes de televisão, cantoras, apresentadoras de programas infantis, atletas, amantes de políticos, amantes de jogadores de futebol, modelos famosas, ou americanas louras, bronzeadas pelo sol. (158)

Después, la mayor parte de las acciones, expectativas y deseos contrastan o entran en contrapunto con un registro visual e imaginario de la pornografía. Por ejemplo, la mayor parte de las conductas de los personajes se ve condicionada por escenas de películas o frases y conceptos leídos en revistas pornográficas, de moda: “A Esposa Com Mais de Quarenta Do Executivo De Óculos Ray Ban, tentando sempre parecer espontânea e natural, fazia caras e bocas aprendidas em alguns filmes pornográficos que o Executivo De Óculos Ray-Ban trazia para casa (...)” (208)¹⁰¹. Estas escenas mantienen un reservorio de fantasías que en contacto con la realidad se vuelven conflictivas: “Executivo De Óculos Ray-Ban, estava com os olhos fechados, fantasiando a boceta da Kim Basinger no lugar da boceta de sua Esposa Com Mais De Quarenta” (168). O, cuando un marido trata bruscamente a su mujer porque lo leyó en una revista:

O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos teve a idéia de agir de modo rude, primitivo e másculo, durante a relação sexual com sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, quando leu, não seção de consultoria sexual da revista Ele Ela, num artigo cujo título era “É dos fortes que elas gostam mais” (...) (256)

¹⁰¹ En otro fragmento leemos: “A Adolescente Meio Hippie, fizesse sexo com O Adolescente Meio Hippie mais tarde, á noite, de um jeito lindo, carinhoso, seguindo as recomendações do artigo (“Virginidade. O momento certo de perde-la (...)” (270).

Estas fantasías, en paralelo, son tomadas como modelos de conducta y condensan o conjugan asimismo vectores centrales de la violencia y la sociedad, tales como el racismo –que prácticamente conduce el relato a través de la referencia al “negro que fedia”¹⁰² o a políticas sanitarias entremezcladas con publicidades: “Nos intervalos comerciais do filme sobre jovens que passavam férias na praia e ficavam bêbados e faziam festas jovens e faziam sexo, havia sempre os comerciais de televisão, que faziam parte de um esforço coletivo da sociedade para evitar a propagação da ids (...)” (192).

Según Foucault, la “tecnología del sexo” responde en la modernidad a la institución médica con sus exigencias de normalidad, enfocando el problema de la enfermedad y la vida a través de una preocupación por la carne. En “Sexo”, como analizamos, la mención a las enfermedades de transmisión sexual ingresa en un marco publicitario plagado de estereotipos sobre el cuerpo joven, la acumulación de experiencias sexuales o el consumo de alcohol. Después, mediante una prolepsis se introduce la comparación entre los peligros del HIV y los accidentes de tránsito: “A Adolescente Meio Hippie nunca seria contaminada pelo vírus da aids. A Adolescente Meio Hippie morreria aos vinte e três anos num acidente de carro” (171).

La referencia a las futuras generaciones, a adolescentes e hijos, como en “Aquarius”, donde se representan en la playa a familias exhibiendo sus cuerpos y proyectando imperativos nos remite a la idea foucaultiana de capital patológico de la especie, esto es, de una

¹⁰² Esta referencia constante al olor repone un prejuicio o intolerância que supera el límite de la fantasía visual: “O Negro, Que Não Fedia, quando era borracheiro em Kingston e fedia, só fazia fazia sexo com mulheres negras que fediam”. (223). “A Apresentadora Do Programa De Variedades Da Televisão, Que Era Loura, que apoiava sua cabeça sobre o peito do Negro, Que Não Fedia, sentiu o cheiro do Negro, Que Não Fedia. O Negro, Que Não Fedia, Fedia” (227) / “O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, que lera no caderno cultural de um jornal formador de opinião que dois americanos, que não fediam e eram inteligentísimos, chegaram á conclusão de que os seres humanos brancos eram mais inteligentes que os seres humanos negros (...)” (179).

responsabilidad biológica en tanto las enfermedades del cuerpo afectan a la especie porque pueden transmitirse a los demás y a futuras generaciones.

Por otro lado, esta segunda parte vuelve sobre prejuicios, frases hechas, clichés y caracterizaciones de personajes o tipos que en la primera parte fueron construidos por medio del monólogo interior¹⁰³. En una dinámica distinta; que los coincide mediante el diálogo; reaparecen las menciones al universo simbólico del automóvil, a la atracción sexual que los jefes generan, o a lugares comunes del universo cultural y artístico. Por ejemplo, en la mirada de una “periodista rubia” que tiene relaciones con un artista extranjero se lee: “visualizava tudo o que o Negro, Que Não Fedia, falava, como se assistisse a um filme anti-racista dirigido por um director o cinema americano engajado nas causas sociais. Steven Spielberg, por exemplo” (224). O, desde la óptica del artista pop: “O Negro, Que Não Fedia, sentiu, naquele momento, que nada, mas nada mesmo, poderia superar, em beleza, êxtase, felicidade, a vida de um pop star internacional” (227).

Estos cruces entre sexualidad y discurso artístico tiene un pasaje paradigmático en una escena entre amantes donde se cambia una letra de Vinicuis de Moraes:

A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon soltou outra gargalhada e recitou, de cor, aquele poema do Vinicius de Moraes que acaba com aquele verso. “que seja infinito enquanto dure”. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon fez aquele trocadilho, em que o verso “que seja infinito enquanto dure” é trocado por “que seja infinito enquanto duro”. (240)

Con anterioridad, en la única mención sobre lo erótico que aparece en el texto, la lectura de los poemas de Andrade se superpone con la visión de una película pornográfica:

¹⁰³ Así, se repite el tópico del tránsito, los prejuicios sobre la mujer o el auto importado: “O Motorista Do Ônibus No Qual O Negro, Que Fedia, Voltava Para Casa Todos Os Dias, Às Seis Horas Da Tarde, falou: -Mulher no trânsito é um problema! (181); “O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos pegou sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, em casa e a levou ao restaurante *the Best* no seu carro negro, importado do Japão” (183).

A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, lia em voz alta os poemas eróticos do Carlos Drummond de Andrade, para o Chefe Da Expedição Da Firma. O Chefe Da Expedição Da Firma prestava atenção no filme de sexo explícito que passava no canal prive do Motel L'Amour, em que uma mulher loura, bronzada pelo sol, magra de seios firmes com róseos mamilos e bunda empinada, lambia a boceta da uma mulher morena, bronzada pelo sol, magra de seis firmes com róseos mamilos e bunda empinada. (236)

Como ya señalamos, las referencias a la pornografía son centrales en el texto y se contraponen a cualquier resabio de erotismo. Para Baudrillard, nada en la pornografía es abandonado a las apariencias, todo es signo visible, “momento de obscenidad absoluta, de voracidad de la vista que supera con mucho la posesión sexual” (32). En los relatos de Sant'Anna, la mostración de genitalidad funciona justamente como instancia de des-erotización. De acuerdo con George Bataille, el erotismo, propio del ser humano, solo es genital en su origen y, en cuanto a la circulación de imágenes eróticas en los relatos de Sade, dice:

Las imágenes que excitan el deseo o provocan el espasmo final suelen ser turbias, equívocas: si apuntan al horror, a la muerte, siempre es de una manera taimada. Incluso en la perspectiva de Sade, la muerte se desvía hacia el otro, y el otro es al principio una expresión deliciosa de la vida. El campo del erotismo está condenado a la astucia. El objeto que provoca el trance de Eros se da por distinto de lo que es. (199)

Muy por el contrario, en “Sexo” la genitalidad repone imágenes de películas pornográficas o de revistas con consejos médicos, profesionales o amorosos en los cuales se expone la genitalidad de forma directa, como “cosa”:

Depois de ejacular na página central da revista Fat Chicks (mulheres muito gordas mostrando suas bocetas), onde havia a foto da mulher muito gorda que afastava, para os lados, as bandas banhas da bunda e mostrava o róseo cu, o Japonês Da IBM foi até o banheiro lavar o pão. (233)¹⁰⁴

¹⁰⁴Acerca de la genitalidad y la cosificación, afirma Bataille: “cabría considerar nuestras conductas sexuales, situadas del lado del cuerpo, como cosas: el sexo mismo es una cosa (una parte de este cuerpo que también es una cosa). Estas conductas representan una actividad funcional de la cosa que es el sexo. El sexo es, en suma, una cosa del mismo modo que un pie (se podría decir que una mano es humana y que el ojo expresa la vida espiritual, pero

O, en un fragmento irónico, en tanto los personajes poco mantienen de espontáneo en sus relaciones sexuales, leemos: “O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos e sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, achavam que a imagem da mulher colocando um diafragma na boceta tirava a espontaneidade da relação sexual” (245).

Retomando la interrelación entre el mundo del trabajo y la sexualidad hay que señalar que, en primera instancia, el relato insiste en la aplicación de vocativos que caracterizan a los personajes por sus profesiones y empresas –amén de las marcas de automóviles, ropa, anteojos– y deriva luego en la descripción del acto sexual. En segundo lugar, la misma dinámica sexual se tiñe de la lógica del trabajo a través de repeticiones acumulativas o la referencia a símbolos de poder que actúan en ambos campos. Por ejemplo, en ocasión de una orgía en la que deriva la mayoría de los personajes, se subraya el deseo de “hacer de todo”: “Alex, Marquinhos, a Vendedora De Roupas Jovens Da Butique De Roupas Jovens e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, queriam fazer sexo de tudo quanto é jeito: sexo oral, sexo anal, sexo grupal, ménage á trois etc” (210). Esta idea de exceso o acumulación compulsiva se aprecia en una imagen que reúne sexo y droga: “A Vendedora De Roupas Jovens Da Butique De Roupas Jovens lambeu a cocaína sobre o pau de Marquinhos” (213).

Por otra parte, si recuperamos algunas nociones de Bataille sobre el mundo del trabajo y la orgía, es interesante pensar que en “Sexo” la fiesta no propone una especie de “revés” de lo social o de infracción, sino que fortalece fantasías y valores propios del mundo del trabajo o de una sociedad de consumo. Según analizaba en su historización de la orgía: “Más allá del matrimonio, las fiestas garantizaron la posibilidad de la infracción, con lo cual garantizaban a la vez la posibilidad de la vida normal, dedicada a actividades ordenadas” (84). En los relatos

tenemos un sexo, o pies, de modo muy animal). Pensamos por otra parte que el delirio de los sentidos nos rebaja al nivel de las bestias” (113). Cabe recordar el pasaje antes citado de “Sexo”, donde el narrador contabilizada la cantidad de vaginas y penes que hay en un ómnibus.

comentados, el sexo reasegura entramados sociales pero la orgía se aparta, como antes dijimos, de ese momentáneo valor transgresivo e igualador. En palabras de Bataille, “la orgía es signo de una perfecta inversión del orden. No era por azar que en las orgías de las saturnales se invertía el orden social mismo, con el amo sirviendo al esclavo y éste acostado en el lecho de aquél” (85). En los relatos comentados, la orgía se da entre miembros de una misma clase, dentro del universo de las fantasías asociadas con el dinero, el estatus social o la vestimenta.

En definitiva, la representación de la sexualidad carece aquí de cualquier valor crítico o transgresivo. La orgía, así como las fantasías previas sobre el contacto con los demás, o sobre el propio cuerpo, refuerzan en tal caso una serie de lugares comunes, frases hechas, prejuicios y exclusiones que caracterizan a los relatos de “Sexo y amizade”.

En resumen, como dijimos al principio de este capítulo, la representación de la realidad en Sant’Anna se concretiza a través de personajes que repiten formas discursivas propias de una sociedad de consumo en la cual la relación con los otros aparece mediada por imaginarios dominantes de poder, sexo y dinero. Al mismo tiempo, como señalamos al considerar algunas nociones de Foucault o Bataille, la psicología de los personajes oscila entre fragmentos que unas veces remiten a configuraciones mediáticas que instauran dispositivos de control actuales, como las del cine, la publicidad, las revistas de moda y, otras, a valores propios de otra época, a tradicionales retazos de discursos de poder como los que giran en torno a las consideraciones sobre la locura, la familia o la “raza”.

Conclusiones generales

Como indicaba nuestro punto de partida, La elección de *Rocanrol* (2006), de Osvaldo Aguirre, *Bajo este sol tremendo* (2009), de Carlos Busqued, y *Sexo y Amiziade* (2007), de André Sant'Anna, respondió a la posibilidad que estos textos abren para pensar en configuraciones propias de un realismo cuyas características comunes y matices particulares constituyen un primer rasgo a destacar. En segundo lugar, creemos haber contribuido al estudio y conocimiento de las obras de Aguirre, Busqued y Sant'Anna, estableciendo además puntos de contacto entre estas expresiones de la literatura argentina y brasilera actuales.

Como sostuvimos en nuestra hipótesis, los textos de estos tres autores contemporáneos se enmarcan en una estética de tipo realista con características comunes: ofrecen una representación de una realidad en la que determinados actores sociales, lugares y acciones condensan o sirven para mostrar una época (Gramugilo 2002) y, al mismo tiempo, dicha representación aparece estrechamente vinculada con una figuración de la violencia. Asimismo, esta voluntad de representar lo real, o esta “ambición realista” (Contreras 2006) se concretiza en cada caso con sus matices y diferencias.

En el caso de Aguirre, pudimos ver que, mediante una serie de narraciones con tintes policiales, y dentro de un marco de verosimilitud “tradicional”, se enfoca en la lucha de diferentes poderes y actores en torno a la verdad, es decir, alrededor de cómo distintas historias y nodos de verbalizar los hechos van tejiendo versiones que expresan luchas socioeconómicas, políticas e históricas. En ese marco, la figura del marginal y la del delincuente se convierten en centrales, en tanto aparecen incluidas en una gama de relaciones de poder en las que la policía y el periodismo destacan, al tratarse de una lucha por la imposición dentro de la sociedad representada de imaginarios sobre el dinero, el crimen y el otro.

De esta manera, en el segundo capítulo demostramos que para *Rocanrol*, asentado en una representación realista que remite a un “fresco de la realidad” o a “marcas referenciales” (Gramuglio 2002), las distintas versiones que se construyen acerca de un suceso dan cuenta de las tensiones y conflictos histórico-sociales que se expresan en las formas de contar, transmitir o imponer una historia. Además, como antes señalamos, los personajes y las anécdotas pertenecen a un ámbito marginal y delictivo, razón por la cual enmarcamos su narrativa en el nexos antes citado de realismo y violencia, una violencia en este caso derramada en el escenario de la ciudad y sus márgenes, o, mejor dicho, en las relaciones entre centro y periferia de Rosario. Además, la verbalización de prejuicios, discursos de dominantes, y versiones sobre los hechos deriva en la plasmación concreta de sucesos sangrientos y de muerte en los cuales los afectados son los marginales del sistema.

En *Bajo este sol tremendo* (2009), al igual que en *Rocanrol* (2006) o *Sexo y Amiziade* (2007), la representación realista se asienta en aspectos bajos, turbios y violentos de lo cotidiano, tal como en el inicio de esta tesis referimos en el marco de un realismo extremo en la actualidad, según, por ejemplo, en Horne (2011), o Schollhammer (2010). Asimismo, en la novela de Busqued hallamos también elementos típicos de un realismo tradicional: lugares verificables, ambientación temporal contemporánea y, al igual que en Aguirre, una anécdota con ribetes policiales.

Por otro lado, en este caso la índole de lo real, el reflejo o la captación de “lo esencial” radica en la representación corporal como pauta escatológica que exhibe las heridas, los choques o los quiebres de los cuerpos en el curso de la historia individual y, sobre todo, familiar. La realidad, entonces, se juega en una representación de la violencia como forma constitutiva en el marco de inscripciones en torno a la vida y a la muerte –para lo cual referimos nociones de Agamben (2006), Arendt (2006) y Giorgi (2014) – que confluyen en los extremos del choque, la

herida o el encuentro aniquilador entre seres enfrentados en una acumulación y un consumo también extremo de bienes, imágenes y experiencias alienantes y vertiginosas. De esta manera, lo real no puede prescindir en su reflejo de presencias corporales cuya cifra es el choque, la herida, el quiebre, la ruptura. En las relaciones familiares, en el campo político, o en los intercambios económicos, el trasfondo escatológico se impone y la muerte, la descomposición o el desperdicio eclipsan todo tipo de relación.

Finalmente, a diferencia de lo que ocurre en Aguirre –donde se da una continuidad de procederes discursivos/represivos entre la dictadura y el presente de los relatos; o en Sant’Anna, donde la herencia verbal fascista determina el derrotero verbal/psicológico de los personajes– aquí el lenguaje no encarna o canaliza conflictos, es decir, no se da en la lengua el enfrentamiento, sino en el cuerpo y la carnadura de lo real.

Para las narraciones de Sant’Anna, lo que aparece nuevamente es la voluntad o aspiración de representar una realidad mediante la figuración recursiva de un conjunto de voces y de personajes que remiten a posiciones, conflictos y tensiones propias de una sociedad de consumo. La sociedad brasilera –así como en Busqued la argentina o en Aguirre la de la ciudad de Rosario– remite a través de cada uno de estos personajes a un pasado en el que la dictadura militar impone huellas, discursos sobre un imaginario trasladados al presente a través de la reposición de lugares comunes, frases hechas y muletillas en el marco de una imposición ideológica vacía, neoliberal y propia de la globalización.

En ese contexto, los relatos en primera persona de *Sexo* y *Amiziade* constituyen una forma distinta de representar lo real, en tanto la realidad figurada ingresa a través del universo discursivo de personajes que en sus monólogos rearmen estructuras sociales, ambientes ciudadanos, de oficina, universidad o mercado, por citar algunos.

Así, los textos analizados de André Sant-Anna condensan rasgos del realismo por medio de una representación aglutinante que parte de la perspectiva de personajes que en primera persona reponen el universo socioeconómico, simbólico y cultural de una sociedad posmoderna superficial, vacua, contradictoria e injusta. Además, dicha sociedad está determinada por una violencia que se inscribe fundamentalmente en dos espacios: por un lado, el lenguaje, el decurso mismo de esas voces que en cada relato repiten estereotipos, prejuicios o valores.; por otro, el sexo, una especie de concreción o explicitación corpórea de tensiones, posicionamientos de poder, afanes reproductivos y sublimaciones de todo tipo.

En conclusión, los textos de estos tres autores latinoamericanos contemporáneos dan cuenta de estéticas realistas en las que la representación de la violencia es un componente intrínseco. Asimismo, cada uno de los textos realiza figuraciones matizadas por rasgos propios y por continuidades alrededor de las cuales organizamos los tres capítulos centrales: realismo y verdad en el caso de Aguirre, realismo y corporalidad en Busqued, realismo y sexo en Sant'Anna.

Como demostramos, *Rocanrol* (2006), *Sexo y Amiziade* (2007), y *Bajo este sol tremendo* (2009), comparten la “ambición de ofrecer un testimonio de la propia época” (Horne 2011) que, en simultáneo, no puede prescindir de la representación de la violencia. De esta manera, la posibilidad de pensar en un realismo en la actualidad se aproxima en los autores propuestos a la noción de realismo extremo según Horne (2011), o Schollhammer (2010).

En paralelo, la figuración de conflictos que involucran la representación de la violencia y la sexualidad se realiza en dos movimientos simultáneos, de forma directa, mediante el surgimiento y la mostración impactante de frases, hechos de sangre, descripciones escatológicas; y a través de un conjunto fragmentario de elementos –distintas voces, perspectivas, versiones,

discursos y contradiscursos– que convierte la representación de “lo real” también en una cuestión o problema de tipo literario, formal.

La índole de lo real, el reflejo o la captación de “lo esencial” radica, según el caso, en la constitución de discursos e imaginarios que vehiculizan la violencia, para Sant’Anna; en los modos en que las versiones de los hechos, discursos y contradiscursos dinamizan los conflictos, estereotipando la figura del marginal y el delincuente, en Aguirre; o en la atomización de la palabra y los discursos dada por las agobiantes acumulaciones de imágenes, objetos e impactos corporales, para Busqued. En todos los textos, detrás de una superficie aparentemente lineal, se reproducen problemáticas profundas donde la figura del otro genera el rechazo, discursos reguladores, coercitivos y violentos.

Cuando se dio inicio a esta tesis, todavía no se habían mediatizado nociones como las de “posverdad”, o Latinoamérica no cursaba una reconfiguración del panorama social, político e histórico determinado, entre otros factores, por instancias de debate y luchas discursivas, fundamentalmente vehiculizadas en los medios de comunicación y el ámbito jurídico-legal. El tópico de “la corrupción” y el robo, protagonistas hoy de las agendas mediáticas, explican en muchas ocasiones el ascenso de gobiernos elegidos democráticamente, pero con tintes fascistas. La perpetuación de discursos pro-militaristas, discriminadores, racistas y machistas, como los de los personajes de Sant’Anna o Aguirre, cobran hoy plena vigencia en Brasil, junto –en la política local– con los pedidos de “mano dura”, gatillo fácil o linchamientos.

En definitiva, formas cambiantes para una realidad cambiante que, en el actual escenario político, social e histórico latinoamericano, presenta escenarios caracterizados por luchas discursivas que se mediatizan en los grandes medios de comunicación, las mass-medias, el arte y la literatura, y que representan en simultáneo el peso de hechos violentos como cifra de una realidad representable, conflictiva, injusta y agresivamente inestable.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus

Aguirre, Osvaldo. *Rocanrol*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

Sant'Anna, André. *O. Sexo y Amizade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Busquet, Carlos. *Bajo este sol tremendo*. Buenos Aires: Anagrama, 2009.

---. *Magnetizado*. Barcelona, Anagrama, 2018.

Bibliografía teórico-metodológica

Agamben, Giorgio. *Lo abierto El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid, Alianza, 2006.

---. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Taurus, 1998.

Auerbach, Erich. *Mímesis*. La Habana: Arte y Literatura Ed, 1986.

Bataille, George. *El erotismo*. Disponible en:

<http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf> Acceso: 24 de octubre de 2018.

---. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.

---. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós Ed, 2007.

---. “El éxtasis de la comunicación”, en *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós Ed, 1998. 187-197

Bauman, Zygmunt y David Lyon. *Vigilancia líquida*. Buenos Aires: Paidós, 2013.

Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires: Leviatán, 1995.

Brown, Norman. *El cuerpo del amor*. Barcelona: Planeta Agostini, 1986.

Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamín, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

Butor, Michel. “Balzac y la realidad”, en *Sobre Literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1960. 125-151.

Calveiro, Pilar. *Violencias de estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

Certeau, Michel De: *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

- Contreras, Sandra. *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra, 2018.
- . "Realismo, cuestiones críticas". *Boletín* n° 12 (2005): 7-13.
- Feenberg, Andrew. "Introducción: El Parlamento de las Cosas". Disponible en: https://www.sfu.ca/~andrewf/books/Spain_El_Parlamento_de_las_Cosas.pdf Acceso: 1 de marzo de 2019.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- . *La genealogía del racismo*. La Plata: Altamira, 2008.
- . *El poder. Una bestia magnífica: sobre el poder, la prisión y la vida*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- . *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Gramuglio, María Teresa. "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en María Teresa Gramuglio (dir. del vol.). *El imperio realista*. Vol. 6. Noé Jitrik (dir). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002. 15-38.
- Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- Kohan, Martín. "Significación actual del realismo críptico". *Boletín* n° 12 (2005): 25-35.
- Krauss, Rosalind. "Los fundamentos fotográficos del surrealismo", en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2006. 101-132.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Lukács, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1965
- . *Significación actual del realismo crítico*. México: Era, 1963.
- . "El reflejo de la realidad en el arte". *Eco. Revista de la cultura de Occidente* vol. 6, n° 31 (1962): 77-82.
- . "Narrar y describir", en *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: CEAL, 1991.
- . "Introducción a los escritos estéticos de Marx y de Engels", en *Sociología de la literatura*. Madrid: Península, 1996.
- Nancy, Jean -Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: FCE, 2001.

---. "Teoría del complot." *Revista Casa de las Américas*, 245 (octubre/ diciembre 2006): s/p. Disponible en:

<http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistacasa/245/ricardopiglia.pdf> Acceso: 1 de marzo de 2019.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Schollhammer, Karl Erik. "André Sant'Anna e o real da linguagem", en *Cuadernos de intercambio Rosario-Río de Janeiro*. Rosario: UNR Ed. 2010: 9-16

Sémelin, Jacques. *Purificar y destruir. Usos políticos de las masacres y genocidios*. San Martín: UNSAM, 2013.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

Speranza, Graciela. "Magias parciales del realismo". *Mil palabras. Letras y artes en revista* n°2 (2001): 57-64.

---. "Por un realismo idiota". *Boletín* 12 (2005): 14-23

Virilio, Paul. *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2015.

Bibliografía crítica

Aguilar, Gonzalo. "Renuncia y libertad". *Mil palabras. Letras y artes en revista* n° 2 (2001): 12-18.

Avaro, Nora. "Salvador Benesdra, el gran realista". *Boletín* 12 (2005): 36-46.

Avellaneda, Andrés. "Realismo, antirrealismo, territorios canónicos: Argentina literaria después de los militares", en *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Minneapolis: Institute for the study of ideologies and literature, 1985. 578-585.

Berg, Edgardo. "La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina". *Espéculo. Revista de estudios literarios* n° 38 (2008): s/p. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/escrimen.html> Acceso: 13 de mayo de 2019.

Bernabé, Mónica. "Prólogo", en María Sonia Cristoff (comp.). *Idea Crónica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. 7-24.

Blair Trujillo, Elsa. "Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición". *Política y Cultura* 32 (2009): 9-33. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n32/n32a2.pdf> Acceso: 24 de febrero de 2019.

Colomba, Diego. “La ciudad de los pibes sin calma”, en *El eslabón*, 20 de diciembre de 2006. Disponible en: <http://diegocolomba.blogspot.com/2010/10/la-ciudad-de-los-pibes-sin-calma-sobre.html> Acceso: 17 de octubre de 2018.

Delgado, Sergio. “El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual. *Boletín* n° 12 (2005): 47-67.

Follain de Figueiredo, Vera Lúcia. *Os crimes do texto. Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. São Paulo: UFMG, 2003.

---. “Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção? *Revista de programa de pos graduación da USP* Ano 3, n° 1 (2009): 131-143.

Hernaiz, Sebastián. “Literatura y realidad”, en *El interpretador*, 2007. Disponible en: <http://www.eldigoras.com/not/04010elinterpretador.html>. Acceso: 10 de mayo de 2017.

Horne, Luz. *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.

Lenard, Patricio. “Ese lugar llamado fuera de la ley”. *Página 12*, 27 de diciembre de 2006. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2378-2006-12-27.html>. Acceso: 13 de mayo de 2019.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Yelin, Julieta. *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2015.

Otra bibliografía

Alarcón, Cristian. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vida de pibes chorros* Ed. Norma, Bs.As, 2003.

Balzac, Honoré de. “Proemio a la Comedia Humana”, en *Obras Completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1967.

---. *La investigación de lo absoluto*. Barcelona: Luis Tasso, S/F.

Caetano, Israel Adrián. *El otro hermano. Rizoma, Uruguay, 2017*.

Maupassant, Guy de. “Prólogo” a *Pedro y Juan*, en *Obras completas*. Tomo I. Madrid. Aguilar, 1948.