



Lingüística y Literatura

ISSN: 0120-5587

revistalinylit@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Reverón Peña, María Isábel  
Variaciones en torno a tres novelas de Mempo Giardinelli  
Lingüística y Literatura, núm. 55, enero-junio, 2009, pp. 125-137  
Universidad de Antioquia  
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476549816009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## **Variaciones en torno a tres novelas de Mempo Giardinelli.**

**María Isabel Reverón Peña\*\***

**Universidad Autónoma de Colombia**

**Recibido: 27/02/2009 Aceptado: 03/04/2009**

**Resumen:** A partir de la reflexión sobre tres novelas negras del escritor argentino Mempo Giardinelli: *Luna Caliente* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985) y *El décimo inferno* (1997), este artículo da cuenta de la utilización del género policíaco como una forma de recuperar el pasado y salvaguardar la memoria del imperioso culto rendido por el Estado al olvido.

**Palabra clave:** Mempo Giardinelli, novela negra argentina, memoria.

\* Este artículo se deriva del trabajo de grado *Memoria y olvido en dos novelas de Mempo Giardinelli: una lectura desde el psicoanálisis y la historia* realizado para optar al título de Magister en Literatura Hispanoamericana en el Instituto Caro y Cuervo.

\*\* Magister en Literatura Hispanoamericana, Instituto Caro y Cuervo, docente en la Universidad Autónoma de Colombia (Bogotá). Contacto: maisareve@yahoo.com.

## Variations on three novels by Mempo Giardinelli

**Abstract:** Based on three novels written by Argentinean Mempo Giardinelli: *Luna Caliente* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985) and *El décimo infierno* (1997), this paper offers a reflection of his use of the black novel genre as a way of going back to the past and of safeguarding the memory of the State's cult to oblivion.

**Key word:** Mempo Giardinelli, Argentinean black novel, memory.

Cuando Mempo Giardinelli menciona, en una entrevista otorgada a Karl Kohut, que "cada hombre es su historia, y es un poco la historia de su país, del mundo y el tiempo que le toca vivir" (1990:40), no resulta fácil asociar a este escritor argentino con la literatura policial; en especial, si se continúa considerando ésta como novela de enigma a la manera de los trabajos de su precursor, Edgar Allan Poe, o de los de Arthur Conan Doyle, Agatha Christie y Gilbert K. Chesterton.

De la consabida estructura de la novela de enigma queda ya muy poco en el escenario de la actual literatura negra<sup>1</sup> latinoamericana. La literatura negra, también llamada criminal, de delito, de suspenso, detectivesca, dura o, simplemente, policial, fue considerada, desde sus inicios en Estados Unidos en los años veinte, como subgénero al lado de la ciencia-ficción, la novela rosa y el folletín de aventuras.

Como plantea Roger Caillois en su obra *Acercamientos a lo imaginario*, dos elementos son esenciales en toda novela policiaca: el asesinato y la investigación, es decir, el antagonismo entre el crimen y la ley. Pero tales elementos deben tener un particular manejo temporal, de modo tal que pueda diferenciarse de la novela de aventuras. Siguiendo a M. Régis Messac en *Le "detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Callois resalta que aunque las dos cuenten la misma historia, lo hacen de manera opuesta: en la novela de aventuras, la narración sigue el orden de los acontecimientos, va de antes a después, adopta un tiempo cronológico, por el contrario, en la novela policiaca, el relato sigue el orden del descubrimiento, "su punto de partida es el punto de llegada en la novela de aventuras: el asesinato que pone fin a un drama que se va a reconstruir, en lugar de haberlo expuesto de antemano" (Callois, 1997: 255).

Ahora bien, aunque la literatura negra latinoamericana retome tales categorizaciones y en sus fuentes estén, según comenta Mempo Giardinelli (1990), el individualismo, el racismo, la violencia y la desesperanza propias de la literatura

1 La designación de "género negro" se debe a Marcel Duhamel, editor de la casa Gallimard, de París, cuando inició la *série noire* en la que aparecieron casi todos los autores norteamericanos de este género.

norteamericana –más allá de cualquier género–; la novela policial latinoamericana, poco a poco se ha apartado de la narración clásica, el *whodunit*<sup>2</sup>, la novela de enigma. Recordemos que en ésta, el detective:

*amateur* pero bastante más perspicaz que la policía, descubre las claves del misterio que investiga a distancia –a veces, en un espacio cerrado– gracias a su insólita capacidad deductiva. Asume el descubrimiento del criminal por el desafío que este hecho supone, sin que le importe el contexto social que ha motivado el delito o el castigo del mismo. El delincuente es admirado por su inteligencia [...] y se produce una identificación clara entre él y su perseguidor para que este último consiga desenmarañar la trama. Al final, el orden burgués se restablece con el triunfo de la verdad y la aplicación de la ley. (Noguerol, 2006: 4)

Siendo así, la literatura negra latinoamericana ya no se define por la presencia del enigma sino por la ambientación que describe, la causalidad y las motivaciones de sus personajes que llevan al género a emplear un lenguaje violento, descarnado: “si el realismo es, entonces, el lenguaje posible del género negro, puede entenderse la visión maniquea del mismo. Las relaciones son siempre duales: amor-odio; poder-sometimiento; lealtad-traición; dinero-miseria; riqueza-ambición; vida-muerte” (Giardinelli, 1990: 174).

De este modo, las transformaciones que se han venido dando en el género al que Alfonso Reyes en 1945 denominaría como “la Cenicienta de la Novela”, lo han acercado en Latinoamérica y, en particular, en Argentina, a la reflexión crítica. En este país, durante finales del siglo XX, el empleo de la literatura negra, al igual que el de la novela histórica, atiende a particulares condiciones socio-históricas. El Proceso de Reorganización Nacional (1976-1985) adelantado por la Junta Militar en la configuración de la lógica del campo del poder influyó en el campo de producción cultural poniendo dique a su posibilidad de autonomía, dado que era ésta una época en la que “el no pensar era la condición misma de la sobrevivencia y en la que el pensar implicaba la condena al aislamiento” (Jitrik, 1984: 82).

Dentro de esta “cultura del terror”, los intelectuales como grupo –o como subclase–, señala Noé Jitrik,

tendió por lo general a la acomodación y no a la ruptura; sólo en casos aislados hubo decisiones y proyectos que rebasaran la vieja escisión liberal entre cultura y política [...] pero también es cierto que en general los intelectuales terminaron por aceptar que estaban al servicio de la burguesía, fuente de inspiración y clientela (Jitrik, 1984: 108).

Siendo así, el manto de silencio impuesto por las fuerzas que monopolizaban

2. Como aclara Noguerol (2006) que el término *whodunit* procede de la deformación de la frase en inglés “Who has done it?”.

el poder cobijó no sólo a los sectores dominantes en el campo intelectual sino, por supuesto, a los pretendientes, a los recién llegados, donde "las figuras de transición están puestas, forzosamente, entre paréntesis: algunos han sido asesinados, otros actúan en la clandestinidad, otros se han exiliado" (Jitrik, 1984: 83).

Puede entenderse así que la experiencia del exilio, o mejor, de "transerración", como elige denominarla Mempo Giardinelli<sup>3</sup>, hace presencia en la producción literaria de la generación de escritores denominada por algunos como de fines del siglo XX, por otros, literatura del *post-boom*<sup>4</sup>; o, como postula este mismo autor, literatura de las democracias recuperadas.

En este mismo sentido, Karl Kohut (1996) distingue en el contexto argentino tres momentos en lo que denomina "literatura de la dictadura": el primero precede inmediatamente a la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional. Las obras de este primer momento reflejan la situación política de la dictadura precedente y del intermedio peronista, muestran las ideas utópicas que caracterizan la literatura latinoamericana de los años sesenta y setenta y son precursoras de la literatura dictatorial que vendría después.

El segundo momento reúne el corpus de la literatura de la dictadura propiamente dicha, conformando una respuesta literaria a la represión militar; de allí que la violencia sea un tópico común de las novelas de este periodo. En contraposición a las novelas dictatoriales de los setenta [*El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez; *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier; *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos], donde la dictadura se muestra desde la perspectiva del dictador, en las novelas argentinas de la dictadura, ésta se considera desde la posición de los de abajo, de la gente del común.

El tercer momento coincide con la democracia. En esta época, se hace más evidente la narrativa histórica, policial, fantástica. Sin embargo, vale la pena aclarar que las fechas en esta caracterización no pueden ser rígidas: las tendencias literarias que dominaron algún momento pudieron darse antes, del mismo modo que la literatura de la dictadura se prolongó más allá de 1985, apareciendo como trasfondo de las novelas.

3 Giardinelli (1985) prefiere utilizar el término de "transerración" (vocablo que toma del autor español Max Aub) al de exilio porque para él este último muchas veces esconde superficialidad y oportunismo. Sin embargo, emplea, al igual que Julio Cortázar y Ricardo Piglia entre otros, la expresión exilio interior para referirse a la experiencia de destierro que, de otro modo, vivieron aquellos que se quedaron en el país. Cortázar, incluso, habla de un exilio cultural, aludiendo a la ruptura del vínculo entre autor y lector (Cortázar, 1994).

4 Giardinelli (1985) señala, retomando a Edmundo Valadés, que el llamado *boom* de la literatura latinoamericana es *in stricto sensu* el segundo *boom*, pues hubo otro en los años 20, con *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, *Los de abajo* de Mariano Azuela, sólo que entonces no hubo el aparato editorial, comercial y publicitario de los 60.

Cabe agregar a los géneros enunciados por Kohut para caracterizar la literatura de la democracia, el término "fronteridad" propuesto por Giardinelli para señalar la labor literaria que se hace al margen de la literatura porteña y que es el resultado, en cierta medida, de la familiarización con la muerte y el exilio. Así lo expresa en el texto que leyó en Oklahoma State University, Stillwater, el 8 de marzo de 1985:

Fronteridad en el sentido de límite, de exigencia mayor, de vida o de muerte. Y también fronteridad en el sentido de transerración, de migración. Hoy en Argentina, estos dos sentidos de la fronteridad son evidentes. Fíjense ustedes que cuando en muchos países se piensa en literatura argentina [...] se piensa inmediatamente en Borges, Sábato y Cortázar; se piensa en tango, mate y obelisco; se piensa en compadritos orilleros, en rufianes y cuchilleros; en la calle Corrientes, la nostalgia, el argentino triste. Pueden pensar, también, en Lugones, Arlt, Gironde, Mujica Láinez, Victoria Ocampo, Bioy Casares. Piensan en Buenos Aires. Y sin embargo, hoy, la literatura argentina más pujante, sea de transerrados o no, me parece a mí que está en o viene del interior; desde las fronteras o en las fronteras (1985:46-47).

Estos sentidos de "fronteridad" pondrían de manifiesto que los autores del *boom* y, específicamente en Argentina, los bonaerenses, estarían ocupando los puestos dominantes en el campo literario. Siendo así, las estrategias empleadas por los pretendientes (recién llegados) para lograr una ubicación en este campo implicarían continuidad, pero a la vez ruptura. De allí, la presencia ineludible de la "transerración" y, con la recuperación de la democracia, de la "recuperación de la Memoria frente a la propuesta de Olvido" (Giardinelli, 1997); la pérdida del exotismo común a generaciones anteriores (en comparación con el realismo mágico); la utilización de la literatura negra como descripción de la sociedad y como forma expresiva: acción vertiginosa, secuencialidad más o menos cronológica, empleo constante del diálogo.

La literatura producida con el retorno de la democracia buscó entonces la ficcionalización del tiempo de la dictadura y la fijación de éste en la memoria colectiva. Por ello, la recuperación del pasado: para cuestionarlo, para develar lo silenciado, para revisitarlo de manera irónica. Por ello también, el privilegio de los géneros histórico y policial, que aunque compartan el carácter de reconstrucción del pasado lo hacen desde distintas ópticas:

Mientras que la novela histórica habla sobre el presente político a través de un desplazamiento cronológico hacia el pasado, otra narrativa, la policial hace lo mismo por medio de un desplazamiento de género [...] Los tópicos clásicos del género policial [...] se prestan a un discurso desplazado, más o menos eu-

femístico, que al hablar sobre el submundo de la delincuencia y su contraparte policíaca, se refiere también a las luchas por el poder político (Reati, citado en Kohut, 1996:27).

Se permite columbrar aquí una relación entre literatura y política cuyos límites, a la manera de una banda de Moebius (del exterior se pasa imperceptiblemente al interior y viceversa), no pueden discernirse con claridad porque así se escriba "contra la política"; como arguye Mempo Giardinelli retomando la opinión de Ricardo Piglia, política y sociedad son términos que, históricamente, se entrecruzan: "No hago literatura para hacer política, ni utilizo a la política para, ni en, mi literatura. No obstante, soy un hombre político. No creo en la literatura comprometida, sino en el hombre comprometido" (Giardinelli en Kohut, 1990: 56).

Giardinelli escribe entonces "desde su propia desesperación" (1994: 83), porque para él "escribir es transgredir, cuestionar, protestar y denunciar; del mismo modo que es proponer y *recordar*" (*Ibidem*). Escribe, desde su historia, con los golpes de estado latinoamericanos como pústulas en su alma y, por ello, en su propuesta estética, como bien lo ha anotado Kohut, convergen dos movimientos: "uno horizontal y exterior que constituye la acción de superficie de la novela, y otro vertical e interior que corresponde a la indagación del pasado y la reflexión", 1990: 66).

El entrecruzamiento de estos dos ejes, el de la acción con el de la reflexión, se puede apreciar en las novelas negras de Mempo Giardinelli que aquí nos ocupan: *Luna Caliente* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985) y *El décimo infierno* (1997).

*Luna Caliente* es una novela pensada inicialmente como cuento: la historia de una violación por culpa de la luna. El paratexto de Elías Canetti con el que Giardinelli inicia su relato: "La muerte es el hecho primero y más antiguo, y casi me atrevería a decir el único hecho. Tiene una edad monstruosa y es sempiternamente nueva", anticipa no sólo la temática sino una particular configuración en la que confluyen el tiempo mítico (el del eterno retorno de Araceli) y el cronológico (la fuga de Ramiro por el Chaco hacia la decadencia y el fracaso).

En esta obra, Premio Nacional de Novela en México en 1983, un narrador omnisciente es el encargado de relatar en veinticuatro fragmentos (cuatro partes y un epílogo) las peripecias por las que debe pasar Ramiro BernándeZ durante tres "calurosos" días. Ramiro es un abogado de 32 años, egresado de una universidad francesa, doctor en jurisprudencia, especializado en derecho administrativo quien, después de ocho años de estar fuera de Argentina, regresa a su país en diciembre de 1977 para desempeñarse como profesor de la Universidad del Nordeste.

Sin embargo, la brillante carrera que le esperaba a Ramiro en su país queda eclipsada a partir de lo ocurrido en casa de los Tennembaum. Braulio Tennembaum, médico, amigo del padre de Ramiro, lo invita a cenar a su casa en Fontana para



celebrar su regreso. Allí, Ramiro conoce a la hija de éste, Araceli, una muchacha no mayor de 13 años, que lo atrae sexualmente. En este primer encuentro, se conjugan en Ramiro la excitación y la violencia, de modo tal que termina asfixiando a Araceli con una almohada. Por temor a ser descubierto, el joven abogado comete un segundo asesinato esa madrugada, el del señor Tennembaum, esta vez al mejor estilo de los personajes de Thomas de Quincey<sup>5</sup>: "aunque procuraba no hacerlo, se convencía de la limpieza con que actuaba; no le había roto ningún hueso, ningún diente. Lo había dormido, sin dejar huellas. Su propia frialdad lo impresionó [...] Como aquella vez, muchísimos años atrás, cuando era niño y murió su padre" (2004:46)<sup>6</sup>.

El Ramiro "involuntariamente" asesino, cuyos crímenes se justifican por el calor del Chaco, la inevitable atracción de Araceli o el temor, se enfrenta con ese *otro* Ramiro cuya violencia viene de antes, de un estado interior asociado a la muerte del padre, como cuando por venganza dejó encerrados a cuatro gatos para que murieran de hambre. Reconoce entonces que en esta ruta de violencia no hay límite, tampoco retorno; de allí, el horror y su correlato, el goce: "En algún lugar nuestro disfrutamos, admirativos, el horror de un asesinato. Podemos condenarlo, después, y seremos jueces implacables, pero en un primer momento el crimen nos deslumbra, nos impacta hasta la admiración" (LC, 63).

La acción de la novela adquiere una dimensión irreal cuando, a la mañana siguiente, se presenta Araceli a la casa de Ramiro con la intención de provocar otro encuentro sexual. Nuevamente, el goce muestra su rostro terrorífico, pero esta vez ante la sexualidad incontenible de la joven a quien le atribuye reiteradamente un carácter diabólico: "esa chica era el demonio reencarnado; Mefistófeles que vino a cagarme la vida" (LC, 120). Y es justamente ella quien, durante las investigaciones de la policía, le procura una coartada. La policía también sabe de la culpabilidad de Ramiro, pero considera su crimen como algo menor, lo que le interesa es ganar "hombres preparados y sin contaminación ideológica" (LC, 107) para la causa del régimen militar.

Después de las declaraciones de Araceli, Ramiro es liberado de la cárcel, no obstante, queda ahora a merced del apetito voraz e insaciable de la muchacha. Situación que no resiste y termina asesinando por segunda vez a Araceli:

Y apretó [el cuello de Araceli] con toda su alma, mientras se decía que otra vez estaba loco, loco porque estaba atrapado, porque se había arruinado la vida, porque de todos modos era un asesino. Y apretó más porque la odiaba, porque

5 En su conocida obra *El asesinato como una de las bellas artes*, Thomas de Quincey refiere la finalidad última de éste, la misma que Aristóteles asigna a la tragedia: "purificar el corazón mediante la compasión y el terror" (1995:63).

6 En lo sucesivo las referencias a esta obra, *Luna caliente*, se harán utilizando la sigla LC.



no podía dejar de poseerla cada vez que ella quería, y así, lo sabía, sería toda la vida, y porque tenía miedo, pánico, y ya nada le importaba en ese momento (LC, 143).

Ramiro huye entonces a un hotel de Paraguay donde espera a la policía, sabiendo que "la condena era ser joven y estar vivo, y no poder morir ni amar, en esas tierras de nadie" (LC, 155). Pero quien llega no es el inspector Almirón y su cohorte, sino la sempiterna Araceli: "Sólo había, entonces y para siempre, el recuerdo de la luna caliente del Chaco, instalada en un pedazo de piel, la piel más excitante que jamás conocería" (LC, 156).

Por su parte, en *Qué solos se quedan los muertos*, novela que toma su título de los versos de Bécquer, los elementos anteriormente esbozados se presentan con mayor énfasis. José Giustozzi, un periodista argentino exiliado en México D.F. durante el proceso de Reorganización Nacional en su país, recibe una llamada de Hilda Fernández, anunciándole que Carmen Rubiolo, una amiga común, necesita verlo pues acaban de asesinar a su esposo, Marcelo Farnezzi. José viaja a Zacatecas, lugar donde está Carmen, mujer con quien había sostenido una relación amorosa durante los años que precedieron el golpe militar de 1976 y a quien había continuado amando "con la fuerza de la imposibilidad" (Giardinelli, 1986: 89)<sup>7</sup>. Al investigar tal muerte, y contando con la ayuda de Hilda, José descubre la conexión de Farnezzi con una red de tráfico de drogas en la que también está involucrada la policía. Esta red la dirige un tal Liborio, quien resulta siendo el detective David Gurrola, amante de Carmen. La reconstrucción de la historia la realiza Giustozzi antes de morir y está dividida en tres partes, cuyos finales presentan momentos decisivos de la acción: el primero, cuando Carmen aparece muerta en el hotel en el que se hospeda José; el segundo, el encuentro de Giustozzi con Gurrola, donde se confirma que éste es Liborio y, el tercero, la confrontación de José con su propia muerte. En este camino recorrido por Giustozzi, la investigación policial se entrelaza con el pasado personal del protagonista que es a su vez el de su generación y el de su país. Es el reencuentro con Carmen el que facilita el cuestionamiento interior sobre un pasado incomprensible e indescifrable:

Pobres de nosotros, Carmen y yo, mi generación, que fuimos paridos en el odio de las antinomias, en el desencuentro de pasiones que nos marcaron la historia y sirvieron, luego, para renovar nuestras tragedias nacionales: unitarios o federales; Federación o Muerte; Sarmiento o la barbarie; civilización o Facundo Quiroga; oligarquía o indio; crudos o cocidos; yrigoyenistas o antipersonalistas; peronistas o contreras; cabecitas negras o cajetillas; fachos o zurdos. Pobres de nosotros -decía yo, caminando por Zacatecas-, paridos en la veneración a la infamia de la Triple Alianza que destruyó a un país hermano, y en la exaltación del Ejército

7 De aquí en adelante las referencias a esta obra, *Qué solos se quedan los muertos*, se harán utilizando la sigla QS.

invicto que exterminó al indio y que un siglo más tarde torturó a mansalva y se lanzó a la aventura de las Malvinas con lo cual perdió la dignidad junto con el invicto. ¿Por qué nos había pasado a nosotros? (QS, 107-108).

Esta experiencia colectiva de violencia se entrelaza con la que surge en Giustozzi desde un ámbito personal, privado. Él se asombra ante su propia capacidad de violencia, donde una vez cruzado el límite no hay posibilidad de retorno. Se trata de una variación del *topoi* que aparece en su novela anterior *Luna Caliente*; esta vez se materializa en los golpes que le da Giustozzi al cosaco (empleado de Liborio) en un baño:

A veces en la literatura, y en particular en la policial, suelen decirse frases de efecto, como que solo el que ha matado lo sabe todo, o que hay que haber matado para comprender determinadas cosas. Yo, sin embargo, sentí que lo terrible era estar dispuesto a matar y no hacerlo, y en cambio sentirme fascinado con la sangre y el dolor de un tipo. Yo era bestial y violento, como jamás había pensado; sencilla y brutalmente me descubría en los límites de Dios, si Dios existía, podía decidir la vida de otro (QS, 201).

Esta violencia simula una coraza fabricada con el miedo y la culpa que le produjo el abandono (la muerte) de sus padres y de los tres amores que tuvo ("la muchacha bonita y dulce como una manzana"; la "chica inteligente y sensible" y Carmen) y que lo transformaron en un gran "abandonador" por temor a perder lo amado. De tal modo, la trashumancia resulta inevitable ante tal sentimiento de orfandad: "¿Puede uno salvarse cuando todo fue sufrir abandonos y buscar al padre, como Pedro Páramo [...]?" (QS, 193-194). Como acción, la búsqueda misma está condenada al fracaso, no sólo en su dimensión real (el padre está muerto); sino también en la medida que no hay sustituto simbólico: el Dios-padre es formulado de modo condicional en el discurso de Giustozzi: "Fue un día espantoso [...] Dios, si existía, se había borrado" (QS, 95), pese a que, paradójicamente, haga uso de un lenguaje perteneciente al campo religioso: culpa, salvación, paraíso, redención, entre otros términos.

No obstante, como hecho histórico, la violencia no se circunscribe, y en esto Giustozzi es enfático, ni a Argentina ni a América Latina (rostro de la barbarie para el continente europeo); sino que es un asunto de raigambre universal y sobre este panorama se esboza la memoria como un compromiso ético, compromiso que debe distanciar a Latinoamérica de Europa.

¿Y cómo salvarme, cómo salvarnos, si tuvimos treinta mil desaparecidos?

¿Quién se salva, con ese lastre, con esa ancla? ¿Quién es el hijo de puta que puede decir que se salva, que hay salvación, con semejante dolor en la piel del país? ¿O vamos a hacer como los alemanes, que después de cuarenta años de ser un pueblo infamemente criminal, ahora han olvidado todo, son felices, son gordos, beben cerveza como beduinos, tienen más plata que los ladrones y

encima siguen tan racistas como cuando creyeron el trágico cuento de Hitler? ¿O vamos también nosotros a inventarnos la felicidad del olvido, todos juntos y felices, asesinos y víctimas, torturadores y confundidos, canallas y buenos burgueses inocentes (QS, 195).

Ahora bien, pese a la nostalgia por el país dejado (por los momentos vividos con Carmen antes de la dictadura), Giustozzi logra sobrepasar las fronteras del terruño y vivir la "transterración" como un enriquecimiento: la posibilidad de compartir dos culturas. Así lo advierte el personaje mientras se sorprende a sí mismo silbando imaginarios mariachis: "Eso me impactó porque quería decir que yo era ya, en cierto modo, capaz de sentirme trágicamente mexicano. Algo que le pasó a muy pocos de los exiliados; acaso sólo a los que entendieron el apasionado ensimismamiento, el ardoroso sentimentalismo del nuevo país de residencia" (QS, 85).

Este camino, sin embargo, no le posibilita ninguna redención; pero en su recorrido obtiene una ínfima certeza, la de que la dignidad es posible: "todos los signos y evidencias indican que los paraísos no existen y que no hay redención posible, y [...] quizá la única salvación para el hombre está en la dignidad con que recorre su propio camino" (QS, 195). Por ello, abandona la propuesta de Liborio de quedarse con dos mil dólares y devolver el excedente, tira la cocaína al inodoro y prende fuego, como en un ejercicio de purificación, a treinta mil dólares<sup>8</sup>. Después se enfrenta a su rostro en el espejo y en él, la imagen de la soledad y el desamparo, la imagen de la muerte: "Estás muerto. Seguí hablando pero estás muerto, sólo que todavía no lo sabés" (QS, 220).

Esta misma situación, en la que el narrador cuenta lo vivido antes de la muerte, ocurre en *El décimo infierno*, una novela de 1997 que recrea los acontecimientos por los que pasan Alfredo Romero y Griselda Antonutti cuando su amor se alimenta de la muerte y el crimen. Alfredo es un hombre que bordea los 50 años, amigo y socio de Antonio en la Inmobiliaria Nordeste Argentino, S.A., además de ser, durante cuatro años, amante de la esposa de éste, Griselda.

La acción inicia en Resistencia, un lugar en el que "nunca pasa nada, hasta que un día pasa de todo. El calor nos vuelve locos, y ésa es la única explicación a las cosas que pasan, cuando pasan" (Giardinelli, 1999: 14)<sup>9</sup>. De este modo, y con reminiscencias de *Luna Caliente* donde también el calor y el deseo son el primer motor que dispara la violencia, un día después de hacer el amor, Alfredo le propone a Griselda matar a

8 Ricardo Gutiérrez Mouat ha señalado la sustitución simbólica que aparece en esta novela entre el número de desaparecidos durante la dictadura y el de los dólares que Giustozzi encuentra en casa de Carmen, de modo tal que "al quemar Giustozzi los billetes, se condena efectivamente a muerte, como si este sacrificio o castigo fuera la única respuesta a la historia, tanto colectiva como individual" (1990: 107-108).

9 En lo sucesivo las referencias a la novela *El décimo infierno* se harán dentro del escrito utilizando la sigla DI.

Antonio. Y allí comienza la carrera desenfadada, que nuevamente enfrentará a los personajes giardinellianos con la fascinación y el horror de su propia violencia:

En todo momento supe que lo que hacía era horroroso, pero lo hice. Una vez que me lancé por esa cornisa del Infierno, como una bola en el bowling que adquiere velocidad y fuerza a medida que se desliza, no me detuve más. No importaba cuántos pitotes iba a voltear. Sólo importaba rodar (DI, 14).

La pérdida del sentido de los límites lleva a Alfredo y a Griselda a caer —retomando los círculos dantescos— en un décimo infierno, donde el amor incluye a la muerte por ser un amor incandescente, de esos que “queman como un demonio y te volvéis loco a un punto tal que sólo querés apagarlo.” (DI, 145). De tal manera, la pareja termina en un callejón sin salida donde la única posibilidad de existencia es la eliminación del otro. Griselda gana de mano, le da dos disparos a su amante y luego atropella con el carro su cuerpo moribundo. Sin embargo, nos enteramos en el epílogo de que Alfredo logra sobrevivir, está en un hospital y acaba de salir de un coma; desde allí reconstruye la historia antes de que una bella enfermera con los ojos grises de Griselda le descargue un último disparo.

Al tríptico violencia, erotismo y muerte que se da en la línea de la acción se entrelaza la reflexión de Alfredo no sólo desde el ámbito personal, sino en una dimensión nacional, donde lo ilimitado es norma y el décimo infierno una generalidad en un país de pavidos:

habría que inventar un décimo infierno para [...] los cobardes, los que academizan, los que escriben a sueldo, los que clausuran polémicas y pensamiento, los sinceros de opereta, los transgresores de televisión, los televidentes adictos, los correctos de cartón, los que aplauden sobre la mesa y después se tocan los huevos por debajo, los que sonríen ante los poderosos, los genuflexos profesionales, los que siempre son funcionarios porque saben caer parados, los que siempre quedan bien y se las ingenian para tener un lugarcito donde calienta el sol, los que murmuran por lo bajo y los bien educaditos (DI, 74-76).

Recapitemos lo mencionado hasta aquí. En las tres novelas trabajadas aparece el *topoi* del viaje. Éste debe entenderse no sólo como huida, desplazamiento de un lugar físico a otro, sino como el paso de un estado a otro. Se trata de un viaje exterior que es al mismo tiempo un recorrido íntimo; después de éste, el viajero ya no es el mismo. El viaje, aunque culmina con la muerte de los protagonistas —entendiendo ésta tanto en su dimensión física como simbólica— permite entretejer una reflexión sobre la historia privada de los personajes y la historia oficial argentina. Estas historias se materializan en un espacio en particular: el Chaco (en la frontera argentino-paraguaya), pese a que las acciones de las novelas se fragúan en distintos lugares (México, Paraguay, Argentina). Del Chaco son originarios los personajes; esta región encarna la violencia del exilio, de los asesinatos, de los secuestros; al

mismo tiempo, la nostalgia, los recuerdos, el abrigo; es el territorio al que se quiere retornar, reencontrar. Este lugar es paso obligado, ya sea puerto de partida y/o de llegada, del periplo que recorren los personajes del universo de Giardinelli.

Al viaje que representa la experiencia del exilio (interior o exterior) se articulan significantes como la violencia (individual o colectiva), la búsqueda del padre, la transgresión de los límites, el fracaso. La violencia aparece, en primera instancia, facilitada por circunstancias externas, especialmente el calor del Chaco y la monotonía de los acontecimientos que ahí ocurren. Pero, en una dimensión más profunda, se asocia al derrumbe de la imagen paterna, tanto en el ámbito personal como en el social. Así, el sentimiento de orfandad de los protagonistas se debe no sólo al abandono, muerte o desconocimiento del padre, sino a la incapacidad de cumplir su función como garante y representante de la ley. De esto se desprenden diversas actuaciones de los personajes: por un lado, la repetición del abandono y el placer por causar dolor; por otro, la transgresión de los límites y mediante ello, el llamado a su autoridad. Asimismo, el errático deambular de los personajes siguiendo el rastro de las huellas del padre.

En el ámbito nacional, lo que se presenta es una lucha contra el poder omnímodo del padre, representado por el mando militar durante el tiempo de la dictadura; disputa en la que, nuevamente, el cuestionamiento y el ejercicio de memoria son las mejores armas. En las novelas trabajadas no sólo se cuestiona el tiempo ominoso de la dictadura, sino el halo de eufemismo con el que se quiere cubrir este capítulo de la historia argentina. Es justamente tal actuación en la cual, como menciona el escultor español Eduardo Chillida, "un hombre tiene que tener siempre el nivel de la dignidad por encima del nivel del miedo" la que devela, pese al componente de fracaso y decadencia de los personajes del universo giardinelliano, la dimensión ética en las decisiones de los protagonistas (QS, DI).

La representación femenina dentro de la obra de Giardinelli también merece ser comentada. Por un lado, la mujer aparece como objeto de deseo del hombre: Araceli en LC, Carmen en QS; por otro, su presencia posibilita el recuerdo (QS), la actitud crítica (Hilda en QS) y la transgresión de los límites (LC, DI).

El recorrido realizado en el texto permite comprender la insistencia del autor chaqueño en considerar a la memoria como un compromiso ético y en mostrar que no resulta suficiente recordar y reconocer el daño individual y colectivo generado por las dictaduras si esto no genera una reflexión en la sociedad, si no se pueden atribuir nuevas significaciones a los hechos vividos, pues tal como menciona la Nona Angiulina, personaje de *Santo oficio de la Memoria*, novela con la que Giardinelli ganó el Premio Rómulo Gallegos en 1993, lo importante de la memoria "no es tanto saber recordar como saber no olvidar, no hay que confundir conciencia con melancolía ni memoria con rencor".

## Bibliografía

- Caillois, Roger, 1997, *Acercamientos a lo imaginario*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, Julio, 1994, "América Latina: exilio y literatura", en: Sosnowski, R. (ed.) *Julio Cortázar. Obra crítica/3*, Madrid: Santillana S.A.
- Giardinelli, Mempo, 2004, *Luna caliente*, Barcelona: Ediciones B.
- \_\_\_\_\_, 1999, *El décimo infierno*, Buenos Aires: Planeta.
- \_\_\_\_\_, 1990, "La literatura argentina y la experiencia del exilio", en: *Un universo cargado de violencia...* (ed. cit.), pp. 163-170.
- \_\_\_\_\_, 1990, "La literatura policial en el Norte y en el Sur", en: *Un universo cargado de violencia...* (ed. cit.), pp. 171-180.
- \_\_\_\_\_, 1986, *Qué solos se quedan los muertos*, Barcelona: Plaza y Janés.
- \_\_\_\_\_, 1985, "Dictaduras y el artista en el exilio", *Discurso Literario*, v.3, n.1, Oklahoma, pp. 41-50.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo, 1990, "Mempo Giardinelli al encuentro de territorios posibles", en: *Un universo cargado de violencia...* (ed. cit.), pp.101-118.
- Jitrik, Noé, 1984, *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura 1975-1980*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Kohut, Karl, 1990, *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*, Frankfurt am Main: Vervuet Verlag, pp.59-90, Frankfurt am Main: Vervuet Verlag.
- Kohut, Karl (ed.), 1996, *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Frankfurt am Main: Vervuet Verlag.
- Noguerol, Francisca, 2006, "Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino". de <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/noguerol.html>. Recuperado el 16 de febrero de 2009.
- Quincey, Thomas de, 1995, *El asesinato como una de las bellas artes*, Medellín: Susaeta ediciones.
- Reyes, Alfonso, 1945, "Sobre la novela policial" en *Ensayos*, La Habana: Casa de las Américas, pp.349-354.