



Revista Eleuthera

ISSN: 2011-4532

eleuthera@ucaldas.edu.co

Universidad de Caldas

Colombia

Acosta Ríos, Elena

LIBRO: EL MUSEO DE LA CALLE DONCELES AUTOR: RIGOBERTO GIL

Revista Eleuthera, vol. 12, enero-junio, 2015, pp. 225-228

Universidad de Caldas

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=585961404012>

- 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

Como citar este artículo:

Acosta, E. (2015). El museo de la calle Donceles. *Revista Eleuthera*, 12, 225-228.
DOI: 10.17151/eleu.2015.12.12.

LIBRO: *EL MUSEO DE LA CALLE DONCELES* AUTOR: RIGOBERTO GIL¹

ELENA ACOSTA RÍOS*

Podemos ver en *El museo de la calle Donceles* un hipertexto, debido a que su historia aparece ante nosotros en el espacio bidimensional, pero se despliega *ad infinitum* en la medida en que, en cada uno de sus nodos, convergen múltiples líneas que la constituyen interactuando, imbricándose, mezclándose y hasta borrándose entre sí. De manera que su lectura implica saltos, ascensos y descensos, conexiones, inferencias; es decir, disposición para participar en el tejido de aquello que nos está siendo relatado, cuyos entramados se deconstruyen ante nuestros ojos, pidiendo de nosotros esa mirada indagadora que trata de completar la figura que se presenta o que, como en el cuento de Borges, constituye la crónica de unos hechos en la que faltan las páginas iniciales y que por ello, desde el principio, se plantea como la sucesión de tantas bifurcaciones cuantas estemos dispuestos a seguir los lectores.

La imagen del hipertexto, con sus intersticios y sus *líneas de fuga*, remite también al laberinto, al *rizoma* e incluso al palimpsesto. Pero sobre todo, lleva a lo estratigráfico: tal como si se tratara de una matrioska, el texto se va desenrollando y dentro de lo que pareciera establecerse como dato fundamental para la comprensión de la historia aparece otro idéntico que a su vez entraña otro y así hasta perderse en un caleidoscopio inmenso; solo que aquí esa imagen idéntica es, sin embargo, distinta; paradoja que se comprende a la luz del Anillo de Moebius: creemos que nos hallamos ante dos superficies delimitadas cuando en realidad caminamos por una sola; una casa en la que ocurre algo, otra casa en la que ocurre algo, otra casa en la que ocurre algo... Un incesto, en ocasiones un *ménage à trois*, en otras un tercero incluido o excluido: Alejandra-Fernando-Martin (*Sobre héroes y tumbas*); Eduardo-Carmela-Leopoldo (*El museo de la calle Donceles*); Aura-Consuelo-Felipe (*Aura*); Roland Barthes-la madre (*Diario de duelo*); Madame et Mademoiselle L'Espanaye (*Los crímenes de la Calle Morgue*); Fanshawe y el narrador en *La habitación cerrada* (es decir, Peter Stillman y Daniel Quinn en *La ciudad de cristal* o Negro y Azul en *Fantasmas*, pues como el mismo narrador (¿o el escritor?) advierte al final de *La trilogía de Nueva York*: “estas tres historias son finalmente la misma historia, pero cada una representa una etapa diferente en mi conciencia de dónde está el quid” (2007, p. 314). Podríamos entonces imaginar *El museo de la calle Donceles* como una configuración de estratos en cuyas capas más profundas se hallan sedimentos autopoieticos que podrían reproducirse sin parar, compuestos a la vez por partículas que, como fractales, contienen la totalidad de la novela.

* Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, Colombia. E-mail: elenaacosta123@icloud.com. ORCID: orcid.org/0000-0002-7505-4121

¿Cuál es, pues, la cartografía que traza esta obra?

Conjeturamos una ciudad, una casa, un hombre con su madre, una colección de objetos, unas relaciones, unas pasiones, unas fracturas y un misterio.

Empecemos por revisar algunos eslabones del misterio.

El narrador-personaje refiere casi desde el comienzo a aquel cuento de Julio Cortázar “Las babas del diablo”, en el que un fotógrafo franco-chileno llamado Robert Michel sale a tomar fotografías por París y se ve de repente involucrado en una de ellas: la que registra una escena extraña entre una mujer y un adolescente y que luego amplía y cuelga en la pared de su quinto piso, justo al frente del escritorio en el que hace una traducción. El mecanismo de la fotografía implica, como el fotógrafo señala, precisión dactilar y una facultad particular a la hora de mirar; por lo que Michel cree “que sé mirar si es que algo sé y que todo mirar rezuma falsedad porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos” (Cortázar, 1995, p. 217), así el mecanismo del cine (al menos en sus inicios) lía: una pantalla gigante, una sala oscura, la ubicación del observador justo en el sitio en el que hipotéticamente estuviese el fotógrafo en el momento de la toma fotográfica y la movilización de la imagen: imagen-tiempo, imagen-movimiento diría Deleuze. La relación que se establece entre Michel y la fotografía en cuestión es esa, involucra todos los elementos fotográficos y cinematográficos mencionados, por lo que podemos afirmar que el acontecimiento que sirve de umbral desterritorializador del personaje es la acción de fotografiar, el dispositivo que se activa una vez se unen mano-cámara-ojo-escena-foto-pared. Robert Michel deviene lo visto, se queda oscilando en un Anillo de Moebius del que no sale y tampoco quiere salir, de ahí que afirme que: *de él no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse...* (Cortázar, 1995, p. 222). Desde el momento en que vio al adolescente en la calle (lugar de encuentros azarosos por antonomasia), Michel se lanzó a un proceso inferencial con base en el que reconstruye, virtualiza, la vida del niño que se le antoja tan bello como un ángel del pintor Fra Filippo. Asimismo, dice Eduardo Ovalle: “la superstición, la fe en lo extraño y los rituales han ordenado mi vida desde siempre” (Gil, 2015, p. 17). Con lo cual su historia, como la de Michel, se desplegará a partir de su decisión de buscar signos y de interpretarlos, de conectar series sígnicas en procesos abductivos en los que el planteamiento de múltiples hipótesis y la lúdica (aunque se trate de juegos siniestros) son fines, no medios.

Otro eslabón del misterio lo constituye Fernando Vidal (nacido el 24 de junio de 1911 como su creador) o mejor dicho su *Informe sobre ciegos* que arroja luces (¿o sombras?) sobre su fatídica muerte a manos de Alejandra, su hija. En algún pasaje del informe dice Fernando: “las anécdotas son esencialmente verdaderas porque son inventadas, porque se las inventa pieza por pieza, para ajustarlas exactamente a un individuo” (Sábato, 2000, p. 313). ¿Hasta dónde llega la realidad en la historia de los Vidal? ¿Dónde comienza la ficción? Vuelve a nosotros la imagen moebiana; pues tal parece que los terribles acontecimientos de aquella noche, que se sellaron con el

fuego destructor y purificador a un mismo tiempo, hacen parte de un complejo entramado de conexiones no solo con el pasado de Fernando (y de la misma Alejandra), sino con los avatares también terribles de ese otro paranoico Juan Pablo Castel y con los conciliábulos a los que asistimos en las escalofrantes páginas de *Abbadón el exterminador*. Conexiones que incluyen al mismo escritor, con cuya tumba se encuentra uno de sus personajes (precisamente Bruno el escritor) cuando va a visitar la de su padre al cementerio en Capitán Olmos. De hecho esa última novela de lo que podríamos comprender como una trilogía comienza con el encuentro casual de Bruno con Sábato quien camina hacia él con la mirada fija, pero sigue de largo sin reconocerlo, pues no lo ha visto. Todo esto sería pura literatura si se limitara solo a la obsesión del escritor argentino con la ceguera, por la que pobló de ciegos sus tres novelas; si no fuese porque el mismo Ernesto Sábato terminó su larga vida ciego, en el cuarto de Santos Lugares (afueras de Buenos Aires) donde escribiese antaño ese aterrador informe de Vidal, si no fuera porque como sus personajes hurgó en los abismos que ven los que no ven e incluso los pintó con esa pincelada expresionista tan propia de los delirantes...

El vórtice de la vida a la manera de juegos literarios que podríamos seguir describiendo sin cansarnos constituye el misterio: ¿qué pasó entonces con Carmela Ovalle? ¿Cómo se resuelve este caso? La respuesta, si la hubiese, es lo de menos, tal vez su historia es parte de un libro, del libro de Rigoberto Gil, del libro que escribiese Eduardo Ovalle en la cárcel, palabras-carne: otro Anillo de Moebius.

El escritor crea un juego en el que nos reta a la co-creación de la novela que leemos, por eso no es de extrañar que el fiscal Moreli nos recuerde a ese novelista que le entregase poco antes de morir una llave a Oliveira (en *Rayuela*) para que fuese a su casa a organizar la novela que deja en folios (sin decirle el orden, solo pidiéndole que lo haga como le gustaría releerla), lo mismo hizo Kafka con Max Brod: le entregó *El proceso* en fragmentos que su amigo organizó después. ¿Qué novela leemos? ¿La de Kafka o la de Brod? ¿La de Moreli o la de Oliveira, o la de Cortázar? ¿La de Ovalle o la nuestra? Moreli-Ovalle entregan la llave, nosotros abrimos la puerta, levantamos el puente que nos lleva a una ciudad cuyas calles conectan esquinas del D.F. con Lima, con Buenos Aires, con Pereira... en la que desde el Callejón Polanco, se puede ir hasta el Museo Larco y luego divisar un paisaje del Eje Cafetero y encontrarse en el 815 de la calle Donceles, ver desde allí a Wakefield (Hawthorne) escondido cerca de su casa durante veinte años viendo cómo viven sin él o tal vez encontrarse con aquel obsesivo que hipnotizara el cadáver del señor Valdemar en el cuento de Poe y luego ver a personajes salidos de las aulas de la universidad o de las galerías locales. Pero también podemos ir a la ciudad por las vías de Piglia o de Auster, o de Sábato, o de Cortázar, o de García Márquez... Pues este laberinto urbano-literario no está tejido solo con las letras de la narración novelesca, sino también con crónica periodística (esa otra forma de la ficción), razón por la que las historias del cadáver de Eva Duarte, de la muerte de Allende (al parecer pornógrafo irredento además de héroe), del verdadero (¿verdadero?) asesino de Gaitán y de la muerte de Gardel, se entrecruzan con la de Carmela Ovalle e incluso con la de la máquina de escribir que desencadena los hechos: objeto

mitologizado; objeto-llave; objeto-puente; objeto en *devenir animal*... Como dice el mismo Eduardo Ovalle: “la máquina del tiempo, en mi caso, se ha transmutado en esa máquina de escribir que yace en la sala como un horrible insecto y que hoy destruiré” (Gil, 2015, p. 94).

En la construcción estratigráfica de la que hablábamos, el misterio late en el caso policíaco. Los lectores nos adentramos en ese espacio topológico de calles y de libros (calle Donceles: calle de las librerías de libros viejos en el centro del Distrito Federal), mientras creemos que nos sumergimos en la historia de una desaparición. Y así, y esto también es moebiano, vemos vivir a los habitantes de la casa-museo y recorremos las calles de una ciudad infinita, de una *ciudad ausente*, leemos la historia de una máquina de esas que fascinaban a los personajes de Arlt y nos dejamos arrastrar por el remolino de fuerzas que se retuercen en las teclas incineradas.

El museo de la calle Donceles incita al juego rizomático del azar (en el que Ovalle encuentra siempre un camino semiótico, una secreta correspondencia): los personajes, como aquellos otros (extra-textuales) que le sirven de pliegues múltiples, viven entre las errancias urbanas y la confinación de casas viejas inmensas y cargadas de sentidos (de casas arruinadas como sus habitantes, de casas en las que la ruina da cuenta de sus caracteres espectrales, de casas en las que arquitectura y carne se derruyen por igual). Tal como ocurre al narrador de *La habitación cerrada* de Paul Auster, estar en la ciudad es estar en el cuarto y estar en el cuarto es estar en la ciudad; por tanto, la casa-cuarto, puede ser la imagen fractal de lo urbano, un museo de la ciudad. La casa, el centro, el *oikos*, el altar de Hestia, el dominio de lo femenino, lo hospitalario, de repente deviene inhóspito y la potencia de lo siniestro se toma la inocencia, al doncel, a la doncella... Pero esas fuerzas tremebundas dan cuenta del advenimiento de los monstruos metropolitanos (como muestran Poe, Hawthorne, Melville, Baudelaire en el siglo XIX) y para nuestros días, de los urbanitas monstruosos (como muestran Arlt, Cortázar, Piglia, Fuentes, Gil). Por eso no podría entenderse la desterritorialización de Eduardo Ovalle sin la presencia del hombre pervertido y kitsch que representa el personaje de Leopoldo Vallejo.

En un intersticio entre la realidad y la ficción, Rigoberto Gil deja ver el carácter de la ciudad contemporánea. Para ese viaje requiere de un *lector modelo* (Eco); pues sin lectores que habiten y se pierdan en la multiplicidad del laberinto, el museo se quedaría vacío.

Referencias bibliográficas

Auster, P. (2007). *Trilogía de Nueva York*. Barcelona, España: Anagrama.

Cortázar, J. (1995). *Cuentos completos I*. Madrid, España: Alfaguara.

Sábato, E. (2000). *Sobre héroes y tumbas*. Bogotá, Colombia: Seix Barral.