

**DE LA DICTADURA A LA DEMOCRACIA:
¿HAN CAMBIADO EFECTIVAMENTE LOS ROSTROS DE
LA VIOLENCIA O SOLO SUS ACTORES? UNA RESPUESTA
POSIBLE DESDE LA NARRATIVA DE ÁLVARO ABÓS**

MARCELA CRESPO BUITURÓN
CONICET - UBA
marcela_gladys_crespo@hotmail.com

RESUMEN

El propósito del presente trabajo es indagar en la cuestión del sujeto de la violencia que aparece en la narrativa de Álvaro Abós post-dictadura, en dos momentos de su evolución: las décadas inmediatas al comienzo de la democracia y las dos últimas décadas de finales del siglo XX y comienzos del XXI, que plantean consecuentemente dos preocupaciones: la violencia política y la violencia urbana. Se parte de la sospecha de que no son los rostros de la violencia los que cambian, sino sólo los actores. Para ello, se abordarán dos de sus textos: el cuento "Se sacará el anillo con la piedra negra", que estaría inscripto en la primera de las preocupaciones planteadas, mientras que su novela *Kriminal Tango*, el otro texto a analizar y de reciente aparición, se consideraría dentro de la segunda.

PALABRAS CLAVE: narrativa argentina contemporánea - Álvaro Abós - sujeto - violencia

Filología XLII (2010) pp. 51-65

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Arnado Alonso"

ISSN 0071-495 X

ABSTRACT

The intention of the present work is to investigate in the question of the subject of the violence that appears in Álvaro Abós's narrative post-dictatorship, in two moments of his evolution: the immediate decade to the beginning of the democracy and the last two decade of ends of the 20th century and beginning of the XXIst, which raise consistently two worries: the political violence and the urban violence. It splits of the suspicion that they are not the faces of the violence those that change, but only the actors. For it, there will be approached two of his texts: the story "Se sacará el anillo con la piedra negra", that would be inscribed in the first one of the raised worries, whereas his novel *Kriminal Tango*, another text to analyzing and of recent appearance, would be considered inside the second one.

KEY WORDS: argentine contemporary narrative – Álvaro Abós – subject – violence

Si el criminal, como decía Chesterton, es el artista y el crítico el detective, ¿qué es el lector? El lector, ese voyeur, es al mismo tiempo criminal y víctima.

(Álvaro Abós, Prólogo de *Asesinos*)

INTRODUCCIÓN

La violencia se ha constituido, desde diversos enfoques disciplinarios, en una problemática recurrente en estas últimas décadas. Numerosos estudios han indagado acerca de su naturaleza, sus múltiples y variadas ocurrencias y sus consecuentes formas de representación.

Abordar estas cuestiones, a más de configurar una periodización de este fenómeno, resulta indudablemente una tarea ardua y sujeta a inevitables y permanentes revisiones, pero en líneas generales, es posible partir de dos momentos claramente diferenciables, propuestos no sólo desde el estudio de las letras, sino también y en especial, desde la cosmovisión criminológica: Un primer momento, denunciado en parte en los años setenta, pero mayoritariamente en los ochenta, en el que las diferentes disciplinas centraban su punto de atención en la violencia política, y un segundo momento, que comienza aproximadamente en los años noventa, en el que dicha preocupación se desplaza hacia la violencia urbana (Del Olmo 2000).

Tanto para uno como para otro de los momentos planteados, se han sugerido diferentes causas para la aparición de estos fenómenos

de violencia política y urbana: Desde la hartamente mentada tendencia natural del hombre hacia el ejercicio del mal, que en las letras argentinas lleva la tutoría de Ernesto Sabato: "El mal no hay que predicarlo: viene solo" (Sabato 1993: 333) hasta el cuestionado determinismo de las condiciones socio-políticas y económicas, pasando por otras variantes tales como la irrenunciable relación entre violencia y cultura propuestas por Clastres, Girard, Solfsky, entre otros.

Sea cual fuere la causa por la que cada enfoque de la cuestión se decante, hay un aspecto en el que generalmente coinciden todos: El sujeto de la violencia en aquel primer momento al que se ha hecho referencia está representado por la figura del represor en el marco de un gobierno de facto. Este sujeto, asimismo, se lo entiende en algunas de sus ocurrencias como un personaje plural, estereotipado en la literatura argentina como tal o cual militar o policía por ejemplo, pero finalmente quedando claro que su aparición se produce en virtud de un ente que supera la individualidad –y por eso mismo, en cierta medida, se lo percibe como anónimo– que es el Estado, debido al carácter institucionalizado del crimen. Por su parte, en ese segundo momento, el sujeto ya no es la cara visible de un gobierno dictatorial, sino algún otro personaje –usualmente estereotipado también– que integra lo que se ha dado en llamar la ciudad posmoderna: el mafioso, el mendigo, el delincuente de poca monta o el ladrón de guante blanco –llamado asimismo economista o ejecutivo de empresa multinacional–, etc. Pero, detrás de estos personajes también se intuye la existencia de otro ser plural e igualmente anónimo: la Ciudad criminal.

Represor / delincuente = Estado / Ciudad. Esta parece ser la ecuación que subyace en la narrativa argentina de las últimas décadas. Con respecto a la ciudad, no sólo se entiende como escenario de la violencia en ambos, sino como una figura personificada que, en muchos casos, se yergue como agente del crimen. Así lo sostiene Álvaro Abós:

... hay un rasgo que me parece una continuidad: la ciudad vista siempre como escenario pero también como agente de la violencia. En un caso, corporizada en los torturadores y en otro caso en los asesinos aislados, que matan para robar, vengarse, gozar, etc. La ciudad, lugar de la cultura, la sociabilidad y el progreso, tiene su cara oscura y peligrosa: la ciudad encierra el miedo, y el peligro. La ciudad es la asesina. Más allá de cualquier marco político. (Cresco 2010. 639)

De las palabras de Abós se deducen al menos dos cuestiones relevantes: La primera, que el segundo par de esa ecuación, es decir Estado / Ciudad, se percibe como el verdadero agente de la violencia, mientras que el primer par sería sólo una de sus corporizaciones más características. Y la segunda, que este personaje ya consolidado como tal, la Ciudad, esconde –en clara alusión al concepto de *unheimlich* freudiano, aunque un tanto discutible¹–, tras su prestigiosa cara progresista, una naturaleza violenta. Sería interesante pensar estas categorías también para el Estado, lo cual denuncia la cada vez más patente crisis de confianza del ciudadano en las instituciones públicas.

Volviendo a esa primera preocupación planteada que –como ya se ha dicho– es la violencia política, se podrían citar muchos ejemplos de escritores cuyas obras lo atestiguan: Luisa Valenzuela, Mempo Giardinelli, Rodolfo Fogwill, Carmen Ortiz, Libertad Demitropulos, Ricardo Piglia, Antonio Dal Maceto, Juan Sasturain, por mencionar algunos. En rigor, de ninguna manera esta problemática ha dejado de estar presente en la narrativa argentina de las siguientes décadas, sin desaparecer siquiera del panorama literario de estos últimos años. Prueba de ello son las novelas: *Los llamaban...* "Jóvenes idealistas" de Victoria Villarruel, *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri, *Perder la cabeza* de Marcos Rosenzvaig, *Cuentas pendientes*, de Martín Kohan, entre otras.

La segunda preocupación –que parece abrir nuevos espacios permanentemente, aunque es necesario subrayar que ya formaba parte de las problemáticas que abordaba la literatura argentina antes de los momentos tratados en este ensayo, para lo que basta considerar el caso de las novelas de escritores como Roberto Arlt, por ejemplo– se registra en la obra de José Pablo Feinmann, Juan Martini, Guillermo Saccomanno, Javier Sinay, Matías Nespolo, Guillermo Orsi, etc.

El propósito del presente trabajo es indagar en la cuestión del sujeto de la violencia que aparece en ambos periodos o momentos, tras la sospecha de que no son los rostros –cuyos rasgos definen identidades– de la violencia los que cambian, sino sólo los actores, en el marco de la narrativa de Álvaro Abós. Para ello, se abordarán dos de sus textos: el

1 Discutible porque el concepto freudiano alude a algo que se percibe como familiar, pero que muestra su cara oculta, siniestra, aterradora. En el universo de sentido que se ha creado actualmente alrededor de la ciudad se comienza a contemplar una imagen de la misma que ya no es percibida como *tan* familiar y, por otra parte, lo siniestro tampoco se concibe como una cara oculta.

cuento "Se sacará el anillo con la piedra negra" -aparecido por primera vez en una compilación de relatos breves hecha por Humberto Constantini y significativamente titulada *20 cuentos del exilio* (1983) y luego incluido en el volumen *De mala muerte*, publicado por Ediciones de la Flor en 1985, que estaría inscripto en la primera de las preocupaciones planteadas, mientras que su novela *Kriminal Tango*, el otro texto a analizar y de reciente aparición (2010), se consideraría dentro de la segunda.

LOS SUJETOS DE LA VIOLENCIA

El cuento "Se sacará el anillo con la piedra negra" dibuja un mapa de la violencia dictatorial de los años setenta, como se sugiere en las propias palabras de su autor:

mi primer libro de ficción fue *De mala muerte* (Ediciones de la flor, Buenos Aires, 1985) reunía doce cuentos, entre los cuales estaba "Se sacará el anillo con la piedra negra". Fueron escritos en mi exilio (1977-1983) en Barcelona. Ficcionalizan un Buenos Aires sacudido por la violencia de la dictadura. Son escenas dantescas, visiones de la ciudad que había dejado atrás (sirenas, autos sin matrícula, el miedo por doquier) pero que me perseguían durante mis noches barcelonesas. (Crespo 2010: 638)

La novia del Rubio, activista político en los años de dictadura militar argentina, espera día tras día frente al Departamento de la Policía Federal la salida del represor que ha torturado y asesinado a su pareja. Su plan es simple: Seducirlo para atraerlo hacia un departamento en el barrio porteño de Once, donde piensa matarlo. El policía, que finge no darse cuenta de las intenciones de la joven mientras organiza el cerco y vigilancia del lugar donde se llevará a cabo el encuentro a la espera de capturar algún otro líder de la organización subversiva, no sospecha que se enfrentará sólo y trágicamente con la temeridad de una mujer ansiosa de venganza, ante quien todas sus precauciones resultarán inútiles.

Pur su parte, la novela *Kriminal Tango*, aparecida en marzo de 2010, recrea la cotidiana violencia que se registra en la ciudad de Buenos Aires girando la óptica desde la que se enfoca este fenómeno. Si antes el relato estaba enfocado desde la mirada de una víctima de la represión, ahora lo estará desde la del Inspector de Homicidios Juan Muñecas, en un intento de rescate de la figura largamente vapuleada de la policía

metropolitana. El inspector Muñecas emprende una investigación sin brechas de un brutal asesinato, narrado desde el comienzo inscribiéndose en el ámbito de la crónica policial:

La suma de hechos que después se conocería como caso Levinski podía resumirse en pocas palabras: a las 12.53 del lunes 19 de mayo, un tal Claudio Levinski, contador, casado, 42 años, salió de las elegantes oficinas de su estudio, en Arenales 1294, casi esquina Talcahuano. Treinta y cinco minutos después fue quemado vivo dentro de un ataúd de nogal del Canadá en la Plazuela Wilson, un lugar desolado cerca de los muelles del puerto de Buenos Aires. (9)

Se le sumaría, a la solapada ironía del material con que está confeccionado el ataúd –desarrollada más exhaustivamente en el informe policial de Muñecas sobre los detalles de la escena del crimen y su posterior pesquisa–, el hecho de que su asesinato habría sido una infortunada y azarosa equivocación por parte de los asesinos, que desataría no sólo la indignación de los deudos y allegados a la víctima, sino también el ataque despiadado de los medios de comunicación –erigidos así en parte integral del sistema penal contemporáneo (Del Olmo 2000: 82)– por la inoperancia de las fuerzas de seguridad públicas.

La problemática de la violencia en este entorno, como en otros, se vuelve compleja debido al carácter impreciso de su definición. Para plantear cuál es el verdadero sujeto de la violencia, primero habría que precisar el concepto mismo. Como ha sido abordado de manera fragmentaria desde diferentes áreas disciplinares y la búsqueda de su significado depende en mayor grado de procesos políticos que lo definen y difunden, se ha producido un fenómeno de politización de dicho concepto (Del Olmo 1975). Además, como lo plantea Karl Kohut (2002: 200): “La violencia [...] es un hecho sujeto a la percepción no sólo ideológica sino cultural e histórica”. Esto ha dado lugar a que pueda incluirse en el término una notoria diversidad de fenómenos (Guthmann 1991)

Por otra parte, han resultado igualmente conflictivos –o insuficientes– los intentos de clasificación de este fenómeno. Por citar algún ejemplo, han sido entendidas como operativas por muchos estudiosos las tipologías propuestas por Peter Waldman (1985: 742), quien distingue entre violencia personal, institucional y estructural. La primera consistiría en “una interacción social que se caracteriza por la imposición de pretensiones y esperanzas o, más simplemente,

por el enfrentamiento corporal directo". Con respecto a la violencia institucional, sería "el poder de mandar sobre otras personas, apoyado en sanciones físicas, que se concede a personas que ocupan ciertas posiciones". Finalmente, entiende como violencia estructural aquella en la que no se puede imputar la responsabilidad de la misma a ninguna persona ni institución en particular, sino que es producto de las circunstancias reinantes. Pero también han circulado múltiples y variadas clasificaciones que responden a la naturaleza de las víctimas (mujeres, niños, ancianos, etc.), de la agresión (física, psicológica, etc.), del motivo (político, racial, etc.), del escenario social (familiar, escolar, etc.), del orden (político, económico, etc.)(Carrión 1993).

En el caso del cuento y la novela de Abós, el autor propone una visión en la que todas las formas de violencia son de alguna manera institucionales, porque son producto de una situación política, en el sentido más amplio del término. Al respecto, habría que puntualizar que sus personajes, tanto los inscritos en la esfera dictatorial, como la subversiva o delictiva, no son caracterizados como "terroristas", pues esto supondría "reducir la violencia social a un acto sin objeto: la violencia terrorista es la acción que ha dejado de ser acción social" (Verón: 181), ya que el sentido del vocablo simplemente alude a un sujeto productor de terror. Aquí cobra envergadura la oposición terrorista/activista, en la que el segundo término expresa "la relación estrecha entre la acción y los fines que esa acción está orientada a servir" (Verón: 182).

En sus textos ficcionales y metaficcionales sobre la violencia que han aparecido últimamente, Abós destaca y pone especial énfasis en la figura de los sujetos individuales, pero no por ello menos representantes de un orden socio-político y económico. La dimensión de la criminalidad en su obra, luego de la conclusión de la última dictadura, fue progresivamente desplazándose hacia la esfera particular, si bien resulta significativo que se la asocie al escenario urbano, en el que la naturaleza relacional de la misma hace converger los conflictos inherentes a la vida social que pueden convertirse en actos de violencia cuando no arriban a una resolución pacífica (De Roux 1994). Asimismo, el agente de la violencia oscila de un extremo a otro de ciertos pares dicotómicos: En el cuento fluctuaba entre la violencia del Estado represor (encarnada en el policía torturador) y la violencia de los miembros del movimiento subversivo (en este caso, la novia del Rubio); en la novela, entre la del delincuente (condensada en el personaje de la Albina, cabeza de la organización mafiosa que monopoliza la comercialización de la basura

en Buenos Aires) y la de las fuerzas públicas del orden (el Inspector Muñecas y Valentín Magro, su segundo).

En aquel primer momento señalado al comienzo, los ciudadanos debían protegerse de la inseguridad del contradictorio "orden interno" (Pegoraro, 2000), representado ficcionalmente por el militar y el policía, mientras que en el segundo, es la policía la que debe guarecerse del ciudadano. Siempre en un permanente cuestionamiento de quién puede ser considerado víctima y quién, victimario, es decir, sosteniendo la falibilidad de dichas dicotomías, lo cual complejiza aún más el argumento de Del Olmo sobre la politización del concepto de violencia. Por otra parte, considerar en la obra de Abós, así como en la de otros muchos escritores, la relación entre los (in)definidos sujetos y actos de violencia, sus escenarios y los campos sociales de conflicto, permite y supone una concientización de la profundidad de sentido que adquieren las prácticas violentas.

Finalmente, es lícito acotar que tal vez pueda considerarse como diferencia que sí marcaría una dicotomía incuestionable la que, de un fenómeno de violencia dictatorial a otro de violencia urbana, está condensada en la idea que bien sintetiza Adorno (1997: 3): "En un espacio de 30 años hemos transitado de una crónica del delito como excepción a una crónica del delito como cotidianidad":

... un travesti le había disparado seis veces a su amante sin acertarle, pero una bala mató a un guardia de seguridad en un boliche de la Avenida del Tejar; dos maleantes de poca monta se fusilaron entre ellos en ese tramo de la calle Blanco Escalada, arbolada y oscura como boca de lobo, que es como un anticipo de la morgue; apareció muerto un jubilado que había sacado a cagar a su caniche, ¿qué le querían robar, el carné? [...] siempre lo mismo... (Abós 2010. 38-39)

Crímenes pasionales, ajustes de cuentas entre delincuentes, miseria: La ciudad apesta a basura y a cadáveres, y la cara del crimen ya no tiene rostro definido, como lo sugieren las palabras del padre del abogado cuyo asesinato investiga el protagonista de la novela: "A mi hijo lo mataron los árabes, lo mataron los chorros, lo mataron ustedes, los policías" (63). Significativamente, la policía, que otrora era la imagen misma de la muerte, ahora se convierte en su más codiciada víctima: "Somos dos perejiles de Homicidios y estamos en el corazón de la mafia. A merced de estos pistoleros. Y después hablan de violencia policial"

(163), pero simultáneamente es la que se terminará imponiendo por la fuerza en el antro mafioso:

Y de pronto Muñecas [...] Trazó la señal convenida. Y sobre la milonga emponzoñada, y sobre la Gran Señora y sus discípulos perversos, cayó la Cólera Azul en forma de policías, brigadas, batallones, pesquisas de civil y gigantes con cascos y escudos antibalas y hasta la Guardia de Infantería con sus hombrazos blindados. (252)

EL PLANO OCULTO DE UN ROSTRO VIOLENTO

¿Se puede plantear, entonces, cuál es el rostro indiscutible de la violencia? En el cuento es, aparentemente, el del policía represor, en el que un relevamiento pormenorizado de sus rasgos y contextura física conduce irremisiblemente a la idea de un frío vacío de vida y humanidad, por ende, de muerte (Crespo Buiturón, 2009):

...despacioso, calmo, se irá despojando de la ropa sin dejar de mirarme con sus ojos transparentes...

El hombre parado al borde de la cama me escrutará con sus ojos inexpresivos... traspasándome con sus ojos helados (55)

... tendré tiempo de atisbar por última vez su cara, indiferente, sus ojos vacíos, lejanos como dos bolas duras, su boca afilada, su cara, muralla, telón blanco, incógnita sin descifrar. (56)

...el hombre macizo, de fino bigote negro, de plexo poderoso... (57)

En la novela, no es la policía sino la mafia quien porta, supuestamente en forma exclusiva, el rostro de la violencia, pero curiosamente descrita con rasgos de una contundente semejanza con el anterior texto. La Albina, la jefa de la mafia de la basura, es presentada por el narrador como una fiel recreación del represor del cuento:

A los diez años ya era más alta que el más alto de sus parientes, y a los quince, un monumento. (157)

—Los albinos son siempre ciegos —dijo Magro con seguridad. Había albinos que veían, pensó Muñecas, pero no estaba seguro. ¡Una albina!

A Muñecas le impresionaban esos seres de blancura enfermiza, de vacíos ojos rojos... (158)

El poder físico y los ojos vacíos son los rasgos recurrentes de los sujetos violentos en la narrativa de Abós. Si los rasgos de un rostro son los que definen su identidad, parecería que el sujeto de la violencia de su narrativa post-dictadura (el policía) es prácticamente el mismo del de su narrativa actual (el mafioso). Hasta sus víctimas pasan por el mismo proceso: el Rubio, el activista torturado del cuento, es presentado en semejantes circunstancias del detective Valentín Magro, segundo de Muñecas, secuestrado por la banda de la Señora Grande. En el primer caso:

... un cuerpo extendido sobre una mesa, los tobillos atados, la correa estirada hendiendo la piel hasta macerarla en un cepo inexorable, las muñecas apesadas por otras dos correas semejantes. El pelo revuelto, mojado por el sudor, la barba crecida, el cuello tenso, los músculos rígidos, el pecho contraído como queriendo encogerse... (60)

En el segundo:

Unos metros por debajo de la pista, Valentín Magro yacía en un agujero cavado bajo tierra, las manos y los pies amarrados como si en vez de un hombre fuera un embutido, amordazado con arpillera sucia. Un hombre con la cara cruzada por un archipiélago de heridas le pisó la cabeza. Lo último que escuchó Magro antes de perder el conocimiento. (238)

Sin embargo, llama la atención un rasgo que le impone Abós a sus rostros "no violentos" o víctimas de la violencia: la novia del Rubio y el Inspector de Homicidios Juan Muñecas.

Con respecto al primer personaje, se presenta una situación ambigua desde el principio, que hace sospechar de la supuesta docilidad y debilidad de ella. Si bien comienza siendo caracterizada con estas cualidades, en oposición a la supuesta dominación y fortaleza del represor:

Ella no tenía con qué encender su cigarrillo, el caballero, a su lado, se hacía cargo y le ofrecía gentilmente su llama y luego siguieron cambiando frases de compromiso, el hombre macizo, de bigote fino, de

plexo poderoso y correcto traje gris, algo arrugado, y la muchacha de expresión aturdida y cuerpo indefenso. (57)

Esta imagen había sido precedida por otra que instauro implícitamente un cuestionamiento radical:

... la sábana subida hasta la barbilla, como una virgen temerosa, una mujer que espera con el temblor de la sumisión y mi sonrisa será un tic nervioso que delatará mi ansiedad, será la mueca de un títere y el hombre desnudo dará las últimas pitadas a su cigarrillo y aplastará la colilla sobre el cenicero, lenta, seguramente... (55)

La sumisión de la novia del Rubio, presentada frente a la seguridad en su poder del represor no será más que un simulacro que esconde y anticipa, en ese rictus, esa mueca de títere, la violencia desatada al final del cuento, del que será ella el brazo ejecutor:

...y yo apoyé el caño sobre su nuca y hubo en él como un pequeñísimo sobresalto, como un imperceptible latido de alarma, como un brevisimo fulgor de miedo, como si intuyera el peligro en el fondo de su placer, ese contacto duro en su cabeza cuando estaba eyaculando dentro de mí y conseguí poner la almohada sobre el revólver y apreté el gatillo... (63)

Por su parte, el Inspector de Homicidios Juan Muñecas, mutilado en su función de controlador del orden público, como lo sugiere una curiosa confusión de un funcionario con su apellido, que ha pasado de "Muñecas" a "Muñones" (75), parecería ser víctima de un orden urbano que ya no es impuesto por las fuerzas de seguridad pública, sino por los economistas y los mafiosos. Esta visión se extiende a la Institución Policial en su totalidad, que permanece constantemente cuestionada, aunque en el seno de dicha Fuerza también aparece su contrapartida, la de la corrupción e ilegitimidad en su accionar, que se perciben como otra forma de violencia:

—¿Un negocio de millones, Muñecas? —preguntó a su vez el comisario Delio Pérez, que siempre se preocupaba por las cifras-. Mire, Muñecas: este asunto de Levinski ya me tiene podrido, éntrele a cualquier cosa, aunque quede salpicado un santo, con tal de sacarme de encima esta pesadilla.

Y le mostró la solicitada. Media página en el *Clarín*, otra media en *La Nación*:

*Amigos del Ingeniero Levinski exigen justicia a una autoridad policial y judicial inepta y cobarde, y a una prensa amarilla que denigra a un ciudadano argentino ejemplar*²... (143)

Pero es otra la característica de Muñecas que insta la ambigüedad del personaje, en principio, despojado de conductas violentas. Entre persecuciones y enfrentamientos con las caras visibles de la violencia urbana, se refugia en la música, en el tango, para ¿escapar? de la furia, con otra furia, la del arte, desbaratando una vez más el ocioso intento reduccionista de las teorías que indagan sobre el origen de la violencia y las ya mencionadas e incuestionables dicotomías, y presentando al personaje en un claro sincretismo de violencia artística y política, como se registra en una escena anteriormente comentada:

Y de pronto Muñecas, como un Toscanini que revolea la melena, levantó la batuta. Trazó la señal convenida. Y sobre la milonga emponzoñada, y sobre la Gran Señora y sus discípulos perversos, cayó la Cólera Azul en forma de policías, brigadas, batallones, pesquisas de civil y gigantes con cascos y escudos antibalas y hasta la Guardia de Infantería con sus hombrazos blindados. (252)

La vida de Muñecas está permanentemente atravesada por la violencia, fuera y dentro de sí mismo. La inquietante pero sugestiva idea de que la violencia nunca ha dejado de estar “en el corazón mismo del arte”, como lo propone por Marc Petit en *Eloge de la fiction* (1999: 96) subyace en estas páginas:

—Sí, ando con ganas de tocar, hermano.

—¿Con cadencia, che?

—Sí, con mucho yeite.

—¿Con rebusque tanguero, che?

—Me pide cancha, el guacho.

—¿Tiene ganas de fratacho? Entonces hay que tocar, hay que darle el gusto.

—¿Sabe lo que me pide, el loco? —preguntó Muñecas.

—¿Qué pide?

—Roña, pide. Quiere tocar con roña. (130)

Esa violencia, que surge de la profundidad de su espíritu vuelve también ambigua la de la urbe, porque caminando por Buenos Aires, paradigma de una ciudad violenta, criminal, "hacia el Departamento de Policía atravesando la Plaza Congreso, y luego esas calles de veredas reventadas, sucias... se sentía seguro" (318). Pero lo que le despierta esa misma mole urbana agresiva es también su perfecto opuesto, la paz, el descanso de la muerte, la calma luego de la lucha cotidiana:

... le habría gustado pulsar las cuerdas, deslizar el arco por las cuerdas de su violín. [...] Era ya tarde para ir al Rincón Asturiano. Era ya tarde para todo. Mientras regresaba a casa por las calles de la ciudad desierta, Muñecas pensó qué tango le habría gustado tocar esa noche. Sí, esa noche le habría gustado tocar "Responso". Y no necesitó el violín para que "Responso" sonara en su cabeza más suave que nunca. Más triste. (318)

CONCLUSIONES

Los rostros de la violencia -que en principio podían entenderse como diferentes en esos dos momentos planteados para las variantes de violencia política y urbana-, es decir, el del represor (el policía del cuento de Abós) versus el del ciudadano (la novia del Rubio), con su clara correspondencia en el ciudadano mafioso (la Albina de la novela) versus el policía (Juan Muñecas), proponen un paralelismo colmado de fisuras, en las que se van entretejiendo otras áreas relacionales. En las mismas, se pueden trucar los roles hasta alcanzar sus opuestos: el victimario, el brazo de la violencia, pasa a ser la supuesta víctima en el cuento, y el Inspector Muñecas, acompañado por los acordes violentos de su música tanguera somete a los personajes que ocupaban el espacio victimario, convirtiéndolos así en su contracara.

Las propuestas que subyacen en estas páginas de Abós son varias, pero están todas interrelacionadas. En principio, queda claro que toda violencia es política, debido a que tanto las víctimas como los victimarios de su cuento y su novela, así como la relación violenta que los une, son producto de una situación socio-política y económica, que varía según

las épocas, pero que esconde en todo caso, una voluntad política que propicia o bien la represión militar, o bien la mafia económica.

Por otra parte, tanto el Estado (a través del crimen institucionalizado) como la Ciudad (a partir del crimen particular), seres plurales y por eso mismo anónimos, son vistos como agentes de dicha violencia, aunque la segunda muestre una naturaleza más compleja, en su carácter de escenario y sujeto presentes en ambos tipos de violencia.

Y, debido a que el hombre es un ser político y esta característica conlleva necesariamente en este entorno la inevitable presencia de lo violento, Abós deduce que la violencia forma parte de la naturaleza misma el hombre y aflora históricamente en sus expresiones artísticas:

Algo habrán visto todos los escritores que se afilian a una línea de violencia en la narrativa argentina: desde Echeverría que narra un espeluznante crimen colectivo en *El matadero* a Sarmiento que en el *Facundo* hace la anatomía de un crimen político, desde Roberto Arlt en cuyas páginas un personaje es asesinado por la mafia en Diagonal Norte y Suipacha hasta David Viñas que abre *Los dueños de la tierra* con la degollación de un indígena por un cazador de cabelleras, hasta Rodolfo J. Walsh, cuya obra es un rosario de crímenes, pasando por el sinuoso esquema de *Rosaura a la diez* de Marco Denevi (un crimen al final de un laberinto) o por el platense Gabriel Bañez que en *Octubre amarillo* narra las andanzas de un célebre multiasesino de la ciudad de las diagonales, Barreda. Casi todos los escritores argentinos que publicamos hoy, narramos crímenes. A veces pienso que el género policial es a la literatura argentina de hoy lo que fue la gauchesca en el siglo XIX: el género nacional. (Crespo 2010: 640)

Pero así como no se puede negar la coexistencia de otras literaturas que no narran necesariamente hechos de violencia: "Aceptar la omnipresencia de la violencia excluiría el romanticismo de *María*, o las historias de burócratas tranquilos de *La tregua*, o el mundo fantasista de los cuentos de Silvina Ocampo" (Crespo 2010: 637), tampoco se puede caer en categorías absolutas que presenten una visión reduccionista de los fenómenos de violencia. Por ello, en sus textos, los sujetos de la violencia cambian de actores: del policía al mafioso, del subversivo al policía, etc., pero los rasgos, los que dan cuenta de la identidad, son siempre los mismos, porque en todo caso, es el hombre el sujeto de la violencia, camuflado en un escenario o en un actor, pero siendo siempre el mismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABÓS, A., 1985. *De mala muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la flor
- _____, 2008. *Asesinos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- _____, 2010. *Kriminal tango*, Buenos Aires, Alfaguara.
- CARRIÓN, F. y A. CONCHA EASTMAN, 1993. *Ciudad y violencia en América Latina*, Cali, Programa de Gestión Urbana.
- CRESPO, M. G., 2010. "Literatura y violencia: La elaboración estética del crimen en la narrativa de Álvaro Abós. Una entrevista", *Alba de América*, V. 29, Nº 55 y 56, 637-647.
- CRESPO BUITURÓN, M. G., 2009. *Buenos Aires: la orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com.
- DE ROUX, G., 1994. "Ciudad y violencia en América Latina", *Cuadernos de Salud y Desarrollo*, Vol. 2, Nº 8.
- GUTHMANN, G., 1991. *Violencia de los saberes Los discursos científicos de la violencia y el control social*, Montevideo, Nordan-Comunidad.
- KOHUT, K., 2002. "Política, violencia y literatura", *Anuario de Estudios Americanos*, Madrid, CSIC, vol. 59, Nº 1, 193-222.
- OLMO, R. DEL, 1975. "Limitaciones para la prevención de la violencia", *Los rostros de la violencia*. Maracaibo, Universidad del Zulia, 125-189.
- _____, 2000. "Ciudades duras y violencia urbana", *Nueva sociedad*, Caracas, Nº 167, 74-86.
- PEGORARO, J. S., 2000. "Violencia delictiva, inseguridad urbana", *Nueva sociedad*, Caracas, Nº 167, 114-131.
- PETIT, M., 1999. *Eloge de la fiction*, París.
- SABATO, E., 1993. "Informe sobre ciegos", *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, RBA, 287-443.
- _____, 1999. *Antes del fin*, Buenos Aires, Scix Barral.
- SOLFSKY, W., 2006. *Tratado sobre la violencia*, Madrid, Abada.
- VERÓN, E. (comp.), 1969. "Ideología y comunicación de masas: La semantización de la violencia política", *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 133-191.
- WALDMAN, P., 1985. "Politische Gewalt", *Pipers Wörterbuch zur Politik*, 1, 741-745. Traducción de Karl Kohut.
- _____, 1999. *Sociedades en guerra civil: conflictos violentos de Europa y América Latina*, Barcelona, Paidós.

FECHA DE RECEPCIÓN: 27/2/2010

FECHA DE ACEPTACIÓN: 14/7/2010