

MARCAS SOBRE UNA PÁGINA: ESCRITURA Y LEGALIDAD

Juan Pablo Parchuc

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

Este trabajo parte del estudio de las relaciones siempre complejas entre literatura y política desde mediados de la década del cincuenta hasta los setenta, e intenta reconstruir algunos de los rastros o marcas dejados en el presente por esa época de nuestra historia abruptamente cortada por la última dictadura cívico-militar. Propone un modo de leer esta trama a partir del vínculo que une la literatura con otros saberes, prácticas y experiencias considerados, en general, en los bordes o fuera de sus límites institucionales. Para eso, presenta un análisis de dos textos distanciados por casi cuarenta años, en los que pueden leerse algunas de las escenas que atraviesan y permiten establecer dicho vínculo, en términos de sus condiciones de producción y lectura crítica, focalizando la relación entre escritura y legalidad como problema de la teoría y los juicios de la crítica literaria.

Palabras clave: teoría, crítica literaria, instituciones, escritura, legalidad.

Este ensayo parte del estudio de las relaciones siempre complejas entre literatura y política desde mediados de la década del cincuenta hasta los setenta, e intenta reconstruir algunos de los rastros o marcas dejados en el presente por esa época de nuestra historia abruptamente cortada por la última dictadura cívico-militar. Propone un modo de leer el vínculo que une la trama de la literatura con otros saberes, prácticas y experiencias considerados, en general, en los bordes o fuera de sus límites institucionales. Para eso, presenta un análisis de dos textos distanciados por casi cuarenta años, donde pueden leerse algunas de las escenas que atraviesan y permiten establecer dicho vínculo, en términos de sus condiciones de producción y lectura crítica. Como veremos, el trabajo no trata de reconstruir las escenas como “influencia” o determinación en los textos o la historia de la literatura, ni de seguir los cambios de un tema o el desarrollo de un estilo, género o poética, sino de indicar técnicas, relaciones y procesos que incluyen, de manera inmanente y a la vez históricamente concreta, los materiales abordados. En especial, focalizamos la relación entre escritura y legalidad como problema de las retóricas de la teoría y los juicios de la crítica literaria, cuando encaran problemas ligados a la teoría de la enunciación y el análisis del discurso.

Los textos escogidos para el análisis son: “Como un león”, de Haroldo Conti, el primer relato de la compilación *Con otra gente*, publicado por el Centro Editor de América Latina en el año 1967; y *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, de Cristian Alarcón, novela escrita a partir de una investigación periodística realizada desde fines de los noventa hasta comienzos de dos mil. Estos dos textos arman una pequeña constelación que se recortan de una selección mayor constituida por el corpus de mi tesis de doctorado sobre la configuración de la legalidad en la literatura argentina.

Según las hipótesis e interrogantes planteados por la tesis (Parchuc 2012: 11-12), la

conceptualización crítica de la legalidad remite al discurso referido o “estilo indirecto”, entendido como el conjunto de modalidades lingüísticas y narrativas que pautan y organizan los usos, las citas, la repetición, apropiación, inclusión o *traducción* de voces y palabras en la escritura (Bajtín, 2003: 264-298; Voloshinov, 1976: 143-194). En tal sentido, postulamos que la ley y sus usos son indisociables de la cita o el relato (Wittgenstein, 2033: 21-35; Derrida, 1980: 192). Desde esta perspectiva, podemos leer las correspondencias de la literatura con los enunciados o actos de habla de la lengua viva en la narración (Tinianov, 1965: 131), desplazando el interés por la verdad, las creencias o los modos de representación literaria hacia la configuración de tramas, escenas y temporalidades que son producidas por el juicio crítico (1). Como veremos enseguida, todo lo que se dice o cuenta en los textos se lee a partir de los procedimientos o técnicas que articulan voces y palabras en el relato. Por lo tanto, las correspondencias no se establecen entre el fenómeno percibido y el modo en que es dicho o escrito, sino que siempre van de algo dicho o escrito a algo que se dice o escribe (Ducrot, 1984: 133-134; Deleuze y Guattari, 2002: 82). La lectura crítica de los relatos no consiste entonces en explicitar la transmisión o la comunicación de lo que se ha visto o percibido tanto como en indicar la articulación narrativa de lo que se ha oído, de lo que otros han dicho o escrito.

“Como un león” cuenta en primera persona un día en la vida de un pibe de la villa, plagado de voces, imágenes y recuerdos. Como mucha de la narrativa de la época, experimenta con la forma tomando elementos de otros géneros y soportes (v.g. el cine) y desplaza algunos de las normas o los patrones de escritura hasta ese momento tradicionales de la literatura. En tal sentido, se destaca la construcción de un punto de vista, encarnado en la voz del narrador (Lito), que produce una perspectiva para confrontar los enunciados y valores sobre la clase y la pobreza propios del realismo social que se impuso, una década antes, con la novela de Bernardo Verbitsky *Villa miseria también es América* (1957). El tono y la articulación de la voz de Lito enfrenta el desprecio o el rechazo, pero también desafía la “mala conciencia” del miserabilismo y los que hablan *bien* de la villa, para mirar y contar, desde otro lugar, rearmando la trama de vidas y palabras que se cruzan en los márgenes.

De hecho, el eje de tensiones que produce el relato se reparte entre dos espacios y temporalidades que se encuentran en el límite o la frontera que dibuja el mapa urbano y define sus escenas y ritmos:

Yo no sé qué pensarán los otros, digo los miles de tipos que viven en la villa, que sudan y tiemblan, que ríen y maldicen en medio de todo este polvoriento montón de latas, pero lo que es yo no lo cambio por ninguno de esos malditos gallineros que se apretujan a lo lejos y trepan hasta los cielos del otro lado de las vías. Aquí está la vida, la mía por lo menos. [...] Y cuando a veces me trepo en el techo de algún vagón abandonado y desde allí contemplo toda esa vida que se mueve entre las paredes abolladas de las casillas o los potreros pelados o las calles resacas me parece que contemplo una fiesta (Conti 1981: 7).

Y más adelante, cuando describe a los hombres, las mujeres y los niños que se levantan temprano para ir al trabajo o la escuela:

Salen de las calles laterales y se juntan a la fila que marcha en silencio [...]. Mientras tanto los grandes tipos duermen allá lejos en su lecho de rosas. ¿Dónde oí eso? Si un día se decidieran a quedarse en la villa [...] no sé qué sería de esos tipos. Tendrían que limpiar, acarrear, perforar, construir, destruir, armar, desarmar, o tirar la manga y por fin robar con sus tiernas manitos de maricas. Pero la pobre gente no lo entiende. Todo lo que piden de la vida es un pedazo de pan, una botella de vino y que no se les cruce un botón en el camino (Conti 1981: 11).

Con giros del habla popular de la época, Conti inventa una lengua para contar de otra manera, desde otro lugar, “toda esa roñosa vida, como la llaman” (Conti 1981: 7). Toma los dichos sobre la pobreza, la miseria y la humillación y los devuelve cambiando no tanto su signo o valoración como el sujeto del que se los predica. De la “degradación” e “indignidad” que se despliega sobre la villa, el paisaje toma otro sentido cuando es mirado desde la perspectiva del narrador. Los “tipos de los autos” que pasan a toda velocidad por la avenida parecen enfermos y dan pena: “Algunos nos miran con curiosidad y otros sonrían con tristeza. Nos tienen lástima, se ve, pero los que merecen toda la lástima del mundo son ellos y no creo que les alcance. No les envidio nada. Mal o bien nosotros estamos vivos” (Conti 1981: 16). La narración rearticula así la trama que constituye la moral de la ley y suplementa la ética del modo de producción capitalista con la organización de las relaciones de clase en un sentido no lineal ni determinista.

Las historias de vida (y muerte) en la villa se escriben en los términos habituales: Pascualino lustra zapatos en la zona de Retiro, el Negro junta trapos y botellas en las quemadas, a Tito lo “levantó por el aire” un Fiat 1500 cuando cruzaba la avenida, el Cabezón estuvo en la 46 por hurto y daño intencional, al hermano mayor de Lito lo mató la policía. “Hace un par de meses lo mataron. Un botón vino y dijo con esa cara de hijo de puta que ponen en todos los casos, que había tenido un accidente. El accidente fue que lo molieron a palos” (Conti 1981: 6).

El asesinato del hermano aparece desde el comienzo y tiñe todo el relato, resaltando cada una de las referencias a la autoridad.

En realidad, no creo que haya muerto. Mi hermano estaba tan lleno de vida que no creo que un par de botones hayan podido terminar con él. [...] Cuando digo que pienso en él en realidad quiero decir que lo siento y hasta lo veo, y las más de las veces no es otro que mi hermano el que me dice eso de que me levante y camine como un león. Desde las sombras. Las palabras suenan dentro de mi cabeza, pero es mi hermano el que las dice.

Esta insistencia en la voz del otro refuerza la perspectiva desde la que habla el narrador. Pero sobre todo intensifica una escena cuya cercanía con la muerte (“un día u otro me tocará a mí”) es sublimada por las redefiniciones producidas a partir de los lenguajes y relatos populares cuando se enfrentan a las instituciones de la Ley. Las palabras del padre, el hermano, la madre, sus amigos, la maestra, la policía se van incorporando en la voz del chico, que se opone, invierte, obedece o se deja llevar por lo que escucha. Todas esas palabras reproducen discursos ajenos, citando la letra de la ley como consejo o incluyéndola en enunciados conminatorios, voluntaristas o de desaprobación, que la fijan y difunden. En la voz de Lito, la narración actualiza todos los elementos disponibles en las culturas populares (la astucia, el coraje, la nostalgia, la burla, el humor) para apropiarse, resistiendo o desplazando, los sentidos

de la legalidad.

Eduardo Romano (1998, 2008) ha estudiado la presencia de la dimensión política en la obra de Conti, sin apelar a contenidos ni alineamientos explicativos. En las lecturas literarias y filosóficas que convoca, pero fundamentalmente en los interrogantes que produce su escritura respecto de las escenas o ámbitos institucionales en los que interviene, se encuentra ese derrotero que, sostiene, empieza con “La causa” y llega hasta *Mascaró, el cazador americano* (1975). Romano detecta en los hilos que es necesario “separar, conectar, tomar y retomar” en la lectura, la configuración de un sentido que no reside exclusivamente en el texto aunque tome forma en la letra que se escribe sobre la página. A su vez, lee el uso recurrente del pronombre *uno* en algunos de sus relatos como un modo de “hallar un punto de intersección entre el que habla y el que es hablado” (Romano 2008: 17-18). En la misma línea, Aníbal Ford (2001: 87) propone explorar las relaciones entre literatura y experiencia en *Sudeste* (1962) para cuestionar los propios límites o “prohibiciones” de la crítica literaria. La novela “habla de las cosas que están, que existen fuera del texto. Pero se interroga también sobre cómo hablar de ellas, horadando el representacionalismo” (Ford, 2001: 89). Según Ford, la “exactitud” o la “fidelidad” en el relato son mediatizadas no solo por las formas de la literatura, sino también por otras retóricas y saberes “no literarios”. La conexión de la literatura de Conti “con la cotidianidad, con la gente, con la naturaleza, con la experiencia” podría desarticular la literatura desde la propia literatura (Ford, 2001: 90-93). Como vimos, la escritura de Conti absorbe anécdotas, diálogos y formas de la oralidad como parte de la construcción de la voz narrativa. “Esto no quiere decir que sea un espejo. Por el contrario, explica su trabajo en constante conflicto con las retóricas no solo literarias, sino provenientes de otros saberes, de la organización social o política (o de las versiones formalizadas o represivas de ambas)” (Ford, 2001: 94).

Ahora bien, el modo de leer que estamos proponiendo sobre formas de construcción de la voz narrativa, a partir del discurso referido, supone recuperar el carácter polémico de las operaciones sobre materiales literarios para focalizar la configuración de marcos de inteligibilidad y acción a partir de narraciones, escenas y temporalidades que se articulan en el estudio crítico de la literatura (2). Desde esta perspectiva, la capacidad de producir escenas o situaciones materiales concretas, permitiría incluir las discusiones sobre los usos de la teoría lingüística, literaria y cultural a partir del vínculo entre lenguaje y acción, atendiendo a tramas retóricas que constituyen modos de juicio ético y político en la trama del relato (Panesi y Delfino, 2010: 209).

Desde esta perspectiva, las escenas que contempla y actualiza la lectura de “Como un león” nos llevan al otro texto objeto de nuestro trabajo: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. No solo por un vínculo de orden temático (ambos textos hablan de la villa), sino por el tipo de discusiones que plantea el análisis de la legalidad como problema del discurso referido, en términos de las tramas, escenas y temporalidades que plasman o articulan narrativamente los relatos. Nos detendremos *in extenso* en el análisis de la novela de Alarcón (3), que condensa nuestro argumento acerca de la relación entre escritura y legalidad.

Hasta ahora la escucha de la palabra o la atención a la mirada de los otros apareció en nuestro

trabajo como un “contra relato”, relato alternativo o inversión de las narraciones legales. Sin embargo, el límite, como vimos en la voz de Lito, es por demás difuso. Y los relatos contados desde las voces opuestas a la autoridad como palabra del orden no siempre implican sentidos y valores en conflicto con la ley. *Cuando me muera...* explora la capacidad crítica de esta diferencia, analizando no ya la distancia, sino la articulación que producen los discursos legales cuando señalan el marco de las acciones y las posibilidad de los sujetos (o personajes) de ubicarse en un lugar de la escena, pero también el modo en que esa escena es construida y redefinida constantemente por las condiciones institucionales de la legalidad en tanto configuración narrativa. En otras palabras, desde nuestra lectura, la novela de Alarcón nos permite indagar cómo se escribe el *co-relato* de la moral de la ley en el lenguaje.

Escrita entre fines de los noventa y los primeros años de la década siguiente, *Cuando me muera...* establece una continuidad y a la vez produce un desplazamiento respecto del género de la “literatura documental”, las novelas testimoniales o los relatos llamados de “no ficción”. Como sostiene desde el Prólogo:

Quizás hubiera sido mejor revelar la identidad de un asesino, la mecánica de un fusilamiento, un mensaje de la mafia, la red de poder de un policía corrupto, un crimen pasional cometido con una faca bien afilada. Detrás de cada uno de los personajes se podría ejercer la denuncia, seguir el rastro de la verdad jurídica, lo que los abogados llaman “autor del delito” y el periodismo “pruebas de los hechos”. Pero me vi un día intentando torpemente respetar el ritmo bascular de los chicos ladrones de la San Fernando, sentado durante horas en la misma esquina viendo cómo jugaban al fútbol y sancionaban a las patadas al mal zaguero central. Me vi sumergido en otro tipo de lenguaje y de tiempo, en otra manera de sobrevivir y de vivir hasta la propia muerte. Conocí la villa hasta llegar a sufrirla (Alarcón 2003: 16).

La historia que se empieza a contar al comienzo es solo el pretexto para la indagación que lleva al desarrollo de la trama, desde la investigación periodística (la santificación de un joven ladrón de dieciséis años, Víctor Manuel “El Frente” Vital, acribillado a balazos por la policía bonaerense mientras gritaba desarmado bajo la mesa de un rancho de la villa) a la recreación novelística de un territorio que va abriendo, de a poco, sus estrechos caminos, sus secretos y verdades veladas. Se desecha explícitamente la posibilidad de contribuir a la identificación del autor y el esclarecimiento de los hechos (4). De la recolección de pruebas y la denuncia, se pasa a la reconstrucción narrativa de una vivencia que surge de los recorridos y la escucha. Su mérito consiste en detectar el momento mismo de su transformación, para escribir el murmullo que condensa “el final de una época” (Alarcón, 2003: 18).

La narración se construye a *varias voces*, con los testimonios de los personajes que habitan y se disputan el territorio, todos referidos desde el lugar del narrador-cronista (“Cristian”, según el texto), como el sitio en que confluyen la escucha y las tensiones del relato. De esta manera, se muestra “lo vivido” como un despliegue de voces que se va armando, completando de a poco, con documentos, entrevistas y testimonios, pero fundamentalmente con fragmentos de conversaciones oídas y comentarios dichos como al pasar, que rellenan los huecos del relato. La atención concentrada en la puesta en escena de esas voces despeja toda pretensión de contribuir a la verdad jurídica o a algún tipo de certeza documental, hacia un interrogante sobre

los juicios como producción del lenguaje.

Los personajes y las acciones son dispuestos por la narración que asigna los lugares, designa los atributos, arma el escenario y coloca al propio sujeto narrador en una situación expectante e incluso de aprendizaje (“me fui acostumbrando a escuchar”). La construcción de este sujeto, en el que confluye la autfiguración del autor con el narrador y el cronista como personajes, trastoca la imagen habitual del investigador o detective autoconsciente de la tradición policial y asume características más propias del antihéroe de la serie negra. “Cristian” se permite mostrar sus miedos, titubeos y debilidades. Por ejemplo, cuando le toca presenciar el inicio de una escaramuza en la villa, no esconde su inexperiencia frente a una situación que los otros asumen, dice, con la pericia o el automatismo de la costumbre. Asustado, termina en el último rincón de la casilla, detrás de los ancianos, las mujeres y los niños. “Había quedado, medio agachado, en una posición poco elegante, refugiado tras las cortinas y las persianas, mirando por la rendija, amariconadamente escondido” (Alarcón, 2003: 143). A su vez, a medida que avanza el relato, cuenta cómo se va involucrando emocionalmente con sus informantes.

Según Fabricio Forastelli (2008: 72-73), *Cuando me muera...* produce el reverso de la trama criminalizadora. Es decir, la *da vuelta* y deja ver la narración de la peligrosidad articulada sobre los llamados “pibes chorros”, en tanto son interceptados por los discursos (y prácticas) de la ley, respecto del efecto que se produce por la tensión entre los materiales y su configuración crítica en la crónica (5). Las hazañas que conforman el mito de El Frente son interpeladas por los aparatos ideológicos, con la marca de la sospecha y la condena previa. Como suele decirse, estaba marcado: “en el último tiempo ya no podía pararse en ninguna esquina. Su sola presencia significaba motivo suficiente para una detención” (Alarcón, 2003: 30). El “estigma del chorro”, explica, desde la cárcel, Manuel, uno de sus compañeros de robo, se convierte con el tiempo en una cicatriz que no se puede borrar, ni siquiera después de “rescatarse” e intentar salir de la delincuencia. La marca permanece, siempre dispuesta a ser actualizada por la institución policial ante la urgencia de encontrar al culpable de algún hecho o simplemente mejorar los números de la comisaría de la zona; “hacer estadística”, como se dice.

En efecto, a partir de la relación entre lo escuchado y la trama narrativa del relato, la marca se inscribe en el cuerpo como cicatriz, tatuaje, enfermedad. Como señala el relato de la escucha de los pibes chorros en la novela de Alarcón, esta marca no es sino la huella que deja la enunciación que producen principalmente los discursos institucionales del sistema penal y las fuerzas de seguridad, divulgados y amplificadas por la prensa y los medios de comunicación, hasta llegar a convertirse en sentido común (cfr. Hall *et al.*, 1978). La *mala fama*, que alimenta el “perfil” o el prontuario como ficciones legales, configura y dispone la trama de la sospecha, la acusación y la persecución, que, al naturalizarse, anticipa y termina produciendo la llamada “reincidencia”, o bien, la muerte. Como dice el narrador, traduciendo los dichos de Manuel sobre El Frente: “fue la policía y los jueces quienes los rotularon tempranamente con el sello de la peligrosidad y la violencia como si la portaran en la sangre, como si se tratara de males incurables y congénitos” (Alarcón, 2003: 54). La otra fama, la *buena*, que alimenta la leyenda del El Frente, es la cara opuesta que permite la lectura de sus acciones del otro lado de la ley

(6). Es la versión que orienta la escritura de *Cuando me muera...*, remarcando y a la vez desmarcando las operaciones del discurso legal.

Cada uno de los retratos de los jóvenes ladrones está plagado de las palabras, relatos y dichos de amigos, familiares, vigilantes, empleados y funcionarios de “minoridad”. Como el de Simón, “pequeño antihéroe bardo”, preso en un instituto de máxima seguridad: “su fama era tal que solía haber personas que al visitar los lugares pedían verlo para ratificar el estigma que sobre él pesaba” (Alarcón, 2003: 84). Cuenta el narrador que Simón tenía tantas “caídas” o entradas en la comisaría como para que su porte y su cara fueran para la policía “un blanco móvil interesante, un valor en sí mismo” (Alarcón, 2003: 85). Como dice el personaje: “De repente, sin darme cuenta, empecé a sentir ‘El Simón de acá, el Simón de allá’, y la gorra te empieza a junar hasta que sos un número fijo”. Su nombre (y sobrenombre) se hicieron famosos. El verbo que usa el narrador para dar cuenta de esta reiteración es *sentenciar* (Alarcón, 2003: 94). Se puede decir que Simón era, pero también estaba, de alguna manera, sentenciado. La repetición del nombre y los hechos que protagonizan los pibes chorros es garantía de la fama (en general, *mala*) y de la condena previa que pesa sobre ellos: “lo tirotearon por ‘malviviente’”, le dice la policía a la madre de otro chico asesinado para “justificar” su muerte (Alarcón, 2003: 151-152). Este motivo del mal, la maldad o lo maldito, asociado a la fama, aparece de manera reiterada en los enunciados que componen la vida de los personajes principales de la historia; y son devueltos a la institución por algunos de ellos: “la gorra está más maldita que nunca”, dice en otro lado Simón. Cuando el relato se pliega por primera vez y se muestra a sí mismo como construcción narrativa, inscribe este motivo dentro de la escena performativa de la legalidad y dándonos una de las claves de lectura del texto:

Salíamos del cementerio por uno de los portones laterales y Tincho, el pelo largo, la cara afilada, la nariz que se cae de costado levemente como una hoja mustia, como una fosa nasal hecha de resina, me tomó del brazo, me lo cruzó en la espalda, y me pasó el suyo por el cuello haciéndome levantar unos centímetros los talones del suelo. Jugaba al ladrón conmigo como rehén de una ficción inspirada en la vida real, una non fiction propia, una recreación graciosa de su actuación mejor lograda (Alarcón, 2003: 131-132).

La insistencia en el “perfil”, la descripción de rasgos, junto con la puesta en escena como representación, acentúa y llena de contenido las palabras citadas del día en que el narrador y Tincho se conocieron: “Todo se aprende. Es cuestión de que el otro te crea que sos malo” (Alarcón, 2003: 133). Pero además sitúa a la propia narración como construcción ficcional. La ficción adquiere tal dimensión que abarca no solo la narración de *Cuando me muera...* sino todos los tipos de narraciones que cita el libro para mostrar el cierre o conclusividad que producen respecto de la legalidad; el modo en que se encasilla o, podríamos decir, se *encausa* la descripción de las personas y los hechos en lenguaje técnico, como primer paso para la impunidad garantizada en sede judicial. Cuando Sabina, la madre de El Frente, llega al sitio de su asesinato, escucha el tecleo de una máquina de escribir sobre la pequeña mesa donde el oficial desarrolla “en lenguaje judicial” la sucesión de hechos que derivaron en su muerte. “Y cuando escuchás eso ya te imaginás, ¿viste?, cuando están escribiendo...” (Alarcón, 2003: 28).

La otra narración que completa la versión oficial son las crónicas policiales archivadas por uno de los vecinos del barrio, el “Pupi” Roberto Sánchez: recortes de notas, con fotos y anotaciones sobre los pibes muertos en la villa (cfr. Alarcón, 2003: 153-157). En el momento que la oralidad se vuelve material escrito, produciendo un nuevo pliegue del relato, se muestra la contracara de los discursos legales, en las hojas de carpeta escritas a mano que cuentan las condiciones en las que murieron las víctimas del gatillo fácil y la miseria en la villa San Francisco de Asís, como parte de “la sangría de los noventa”. No se trata entonces sólo de lo que los discursos legales escriben, sino también de aquello que sistemáticamente pretenden ocultar o mantener en secreto como parte de su propio interior ilegal, que, sin embargo, no logran borrar. Es a lo que se refiere el texto cuando trata de develar la trama urdida en torno de los “pibes chorros” a favor del “brazo invisible de la policía en un territorio que, a simple vista, parece más cerca de la violencia arbitraria y no la consecuencia de un proceso demasiado complejo en el que el vértice es la corporación consagrada a volver clandestinos todos los negocios, para acrecentar el propio” (Alarcón, 2003: 204). Entre mediados de los noventa y comienzos de dos mil, como se explica, es el fin de las grandes bandas y los ladrones “con códigos”, el momento en que “la corporación mafiosa de la Bonaerense se fortaleció hasta ocupar el universo entero del delito en la provincia, convirtiendo cada rincón, cada minúsculo movimiento ilegal, en una oportunidad para cobrar” (Alarcón, 2003: 180).

El narrador-cronista de *Cuando me muera...* se deja llevar por las palabras ajenas hasta poder oír otro tipo de verdad, alejada de lo que dicen y cuentan los discursos de la ley y el orden. Incorpora el punto de vista de aquellos a los que estos discursos legales marcan y estigmatizan, para contrastar versiones distintas de la oficial. Deja que su voz se contamine de las palabras y perspectivas, de los dialectos y jergas que escucha, usando el estilo directo o el indirecto libre para poder situar las condiciones que permiten acceder a la diferencia sobre la que se asientan otras “verdades”, otras “realidades”, otros modos de ver, pensar y vivir la vida en el lenguaje. Sin embargo, como adelantamos, no se trata de desmontar la historia escrita y contraponerle el relato del testigo, ya que en la voz de los jóvenes ladrones no hay narraciones separadas y contrapuestas, sino complementarias de la narración estatal. El texto pone todo el tiempo en evidencia la productividad ideológica de la operación que construye una relación identitaria, cuya configuración implica tanto el combate o la resistencia como el co-relato de la trama que regula el delito y la administración del orden.

Al final de la novela se hace coincidir el develamiento del secreto del asesinato del héroe con la trama de las otras muertes anunciadas por las condiciones que mezclan, unen y amplifican en el testimonio la memoria del exterminio y la miseria planificados por la dictadura, con los escuadrones de la muerte y la política económica de los noventa. Este vínculo se escribe como argumento principalmente en la agonía de dos personajes secundarios: Daniel y Nadia, cuyas biografías se suman a la historización de las condiciones que escriben la época.

Daniel es el cuarto hijo de Maltilde, la amiga inseparable de Sabina. Tenía catorce años cuando murió, luego de estar varias semanas agonizando, tras chocar su cabeza contra la estructura metálica que rodeaba la estación San Isidro de la línea Mitre para que nadie pudiera pasar al

andén sin pagar. Cuando tuvo el accidente, Daniel iba en el tren blanco de los cartoneros, en vagones sin ventanas, luz ni asientos o, al decir de los maquinistas, “fuera de toda legalidad”. Era el “único de los hijos de Matilde que no había pisado el camino del delito” (los otros son Javier, Manuel y Simón). Y como dice el narrador durante su agonía, la muerte le llegó “por culpa de un golpe de la misma exclusión que había provocado todas las balas de las que se salvaron sus hermanos” (Alarcón, 2003: 107). Este episodio atraviesa los encuentros de “Cristian” con algunos de los personajes principales de la novela y permite establecer un paralelo entre pobreza, exclusión y crímenes que tiene como protagonista y principal responsable al orden estatal. Según el sentido propuesto por el relato, Daniel no es más que otra víctima de las políticas económicas de ajuste, desinversión y privatización de los noventa (cfr. Alarcón, 2003: 104-105). Cuando vienen abogados al hospital ofreciendo sus servicios y dándole consejos a Matilde para que rechace la oferta de dinero de la empresa concesionaria de los trenes, los echa diciendo “yo sé muy bien lo que vale la vida de mi hijo y si hacemos algo en la justicia es para que haya justicia para todos, para que no vuelva a pasar a otro más” (Alarcón, 2003: 121).

Por su parte, Nadia lleva escrita en su biografía el descenso del nivel de vida producto de veinte años de políticas neoliberales: hija de una familia de clase media, en pocos años pasaron de una casa con patio, jardín, lavadero y comedor diario a un rancho en la villa San Francisco. “A pesar de la potestad del santo católico de los pobres, jamás volvieron a salir de esa condición, y ella y sus hermanos fueron convirtiéndose en niños proletarios con todo lo que esa condición implica.” (Alarcón 2003: 196). Cerca del final, el narrador dice:

Quizás sea ese desclasamiento el que lleva a Nadia a tener esta visión brutal y descarnada de lo que ha ocurrido con ella y con los suyos durante los últimos años. Quizás cuando Nadia habla de reparar [refiriéndose a su novio, Mauro, que la contagió con el virus del VIH], usando esa palabra tan cara al discurso de los afectados por la represión política, esté en el punto más alto de su reclamo político, el mismo que la vuelve al final de la historia la más cercana a la verdad (Alarcón, 2003: 197).

Nadia es la que sugiere el vínculo entre la muerte de El Frente en manos de la policía y su pelea con El Tripa, un “transa” de la zona (7). De esta manera, en el mismo momento en que se revela la intriga del relato, las biografías se terminan de plegar sobre una historia que tiene más años de los que cuenta. El vínculo que señala las rupturas y continuidades entre la dictadura y la década del noventa, leídas en este caso desde la literatura de comienzos de dos mil, se proyecta en los sentidos contrapuestos de *justicia* y *verdad* a los que aluden las palabras del relato, desafiando a escuchar los reclamos que lo atraviesan y se expanden sobre los años que vendrán. En este caso, no son tanto los personajes como el territorio el que mantiene viva esa historia en una especie de memoria actualizada por la narración. Ese barrio donde, cuenta la leyenda, El Frente una vez encañonó al conductor de un camión de La Serenísima para regalar yogures y leche entre los chicos pobres de la zona, es el mismo en el que, por lo menos diez años antes de que naciera Víctor Manuel, las organizaciones armadas repartían mercadería robada como parte de sus acciones en el frente villero (Alarcón, 2003: 62).

De la constelación que arman *Cuando me muera...* y “Como un león” surgen algunas cuestiones para tener en cuenta a la hora de indagar la relación entre escritura y legalidad, tal como la planteamos desde el comienzo. El análisis de ambos textos propuso un modo de abordar el vínculo que une la trama literaria con otros saberes, prácticas y experiencias que incluyen a la ley y sus márgenes como condiciones de producción y lectura crítica, sin apelar a la representación literaria. La clave de ese vínculo se encontró en la escucha de las voces y palabras que plasman y articulan escenas en el relato a través de las modalidades del discurso referido. Es decir, en el plano de la enunciación y las formas narrativas más que en el orden de las representaciones. Como vimos en el relato de Conti, la escucha de la voz del otro a fines de los sesenta permite confrontar el miserabilismo de la literatura de la década anterior, a partir de un nuevo estatuto de los discursos sobre la clase y la pobreza a través de los cuales se disputan los sentidos de lo legal y lo legítimo. A su vez, el desplazamiento de la escena narrativa de la legalidad en la voz de Lito tiene como contracara los enunciados morales y la configuración de la peligrosidad desplegada en las voces y palabras ajenas que contaminan su discurso. Justamente por esos años termina de producirse el *quiasmo* que suplanta la relación del aparato de estado con el crimen (el terrorismo de estado) por el carácter “delictivo” de todo modo de organización política (8). Al superponer temporalidades a través de la narración de la escucha en el territorio de la villa, la novela de Alarcón permite resituar las marcas de esa operación en los noventa, cuando la criminalización de la pobreza y la protesta social intenta nuevamente borrar el carácter político y económico de la persecución y el encarcelamiento a una clase o grupo nacional.

Para terminar, quisiéramos reponer un hilo más de la trama que ata nuestro argumento. A mediados de 2005, la Asociación Miguel Bru (9) organizó un concurso literario dirigido a niños, niñas y jóvenes que participaban de talleres de periodismo dictados en la Isla Maciel y Gregorio de Laferrere. La convocatoria —de la que participamos observatorios y sindicatos de prensa, organizaciones de derechos humanos, cátedras, equipos docentes y programas de distintas universidades nacionales— se hizo desde la lectura del relato “Como un león”, de Conti, y formó parte del lanzamiento de una serie de actividades de homenaje a ochenta años del nacimiento del escritor desaparecido. Cristian Alarcón participó como jurado del concurso.

No es nuestra intención detenernos en el relato de esa intervención. Simplemente la traemos a colación porque establece un nuevo punto de contacto entre los textos de Conti y Alarcón, que extiende las posibilidades de lectura hacia otro terreno, en el cual los usos de la teoría y la crítica literaria son redefinidos por las prácticas con las que se involucran y las articulaciones políticas que promueven, en los bordes o fuera de los límites institucionales de la literatura. La mención a Miguel Bru repercute, además, en el resto de las escenas desplegadas a lo largo de estas páginas y vuelve a interpelar el sentido de los discursos y las prácticas institucionales asociadas a la legalidad.

Durante el juicio a los asesinos de Miguel fue fundamental el testimonio de otras personas detenidas en la Comisaría 9.º de La Plata el día que la policía bonaerense lo torturó hasta matarlo, y las pericias caligráficas sobre el libro de guardia, donde se asientan las entradas y

las salidas. Como se pudo probar, el nombre “Miguel Bru” había sido borrado y reemplazado por otro para ocultar su paso por la seccional. Uno de los testigos, Horacio Suazo, que increpaba desde su celda a los policías esa noche del 17 de agosto de 1993 mientras torturaban a Miguel (“qué le hicieron a ese pibe”) y había amenazado con denunciarlos, fue asesinado, unos meses después, cuando ya estaba en libertad, en un operativo con pruebas armadas. Rosa, la madre de Miguel, pudo registrar con un grabador el relato de Suazo de boca de su hermana. Esa prueba fue fundamental para forzar la detención de los imputados y apartar al juez de la causa por sus dilaciones y evasivas en complicidad con la policía.

El caso Bru ya está grabado en la memoria de las luchas contra el gatillo fácil y la violencia institucional. La reconstrucción de los hechos, para llegar a la justicia y la verdad se expande en la voz del testimonio y las marcas sobre una página que nos recuerdan, como decía Benjamin (1989: 178), que “nada de lo que haya acontecido ha de darse por perdido para la historia”.

Notas

(1) En otro sentido, este modo de lectura permite confrontar las tensiones del principio jurídico liberal de legalidad con la dimensión discursiva de toda relación jurídica, en la medida en que la violencia, como fuerza realizativa del orden, requiere dar cuenta de la producción de “la verdad”, según la concepción que entiende que los sujetos y los poderes públicos están sometidos a las leyes y al derecho. Esta concepción se sostiene sobre el enunciado abstracto: “Nadie puede ser obligado a hacer lo que la ley no manda, ni privado de lo que ella no prohíbe”, y se afirma en el proceso de repetición o citación de la ley, que garantiza el carácter de verdad del juicio, cuando la descripción o narración de un hecho singular o un acontecimiento puede encontrarse en, o ajustarse a, un caso o tipo definido en las normas y los códigos establecidos.

(2) De esta manera aparece planteado en el proyecto UBACYT en el que se incluye mi investigación, titulado “Teoría y juicios críticos: narraciones, escenas, temporalidades” (período 2011-2014) y dirigido por Jorge Panesi y Silvia Delfino en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

(3) Alarcón ha publicado también *Si me querés quereme transa* (2010). Coordina además talleres de crónica donde se discute la narración como parte de la experiencia política en el presente. Véase al respecto el blog <http://aguilashumanas.blogspot.com.ar/> y los dos volúmenes editados por el colectivo Águilas humanas (Ale 2011, Martínez 2011), publicados por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, de la Universidad Nacional de La Plata.

(4) Que quedan en el límite o directamente fuera de la novela, en las notas que escribe Alarcón para el diario *Página/12* y en su colaboración con la investigación y el juicio al escuadrón de la muerte de Don Torcuato.

(5) Al analizar la crónica latinoamericana, Graciela Falbo (2007: 11-12) indica su capacidad de absorber discursos para organizarlos en una trama que exhibe la condición compleja de la narración, dentro de la “urdimbre de relatos” que dan cuenta de lo social.

(6) Podemos recuperar en este sentido los planteos de Michel Foucault, desarrollados por Judith Butler (1990: 2), acerca de la construcción del “sujeto de la ley” y el carácter regulativo de leyes y normas que no solo prohíben acciones para limitar, controlar e incluso “proteger” a los individuos que representan, sino que producen a esos mismos individuos como sujetos, en el proceso de enunciación. Es decir, la enunciación participa de la forma en que se modelan comportamientos y prácticas de acuerdo con ciertas estructuras político-institucionales. Como complemento de estas regulaciones, el desprecio, el insulto y las bromas en la vida cotidiana pueden leerse como soporte, contraposición o directamente negación dentro del lenguaje de sujetos e identidades que son reconocidos y fijados en el marco de la ley. Esos enunciados contienen rastros del discurso legal, son constitutivos de las subjetividades, moldean comportamientos y gestos, pero al mismo tiempo los politizan. En otro lugar, Butler (1993: 223-242) se

pregunta justamente cómo ciertas burlas e insultos son previos e intervienen en los procesos de subjetivación, al establecer determinados cuerpos en los límites de los esquemas de inteligibilidad disponibles, pero también cómo la injuria puede ser resignificada en un sentido colectivo por aquellos sobre los/as que se dirige habitualmente, cuando los reclamos se realizan a través de, y al mismo tiempo contra, el discurso que los buscó repudiar.

(7) “El Tripa era la antítesis del Frente Vital. Fue inevitable que en el transa creciera el odio al pibe que se ganaba la voluntad de sus vecinos con su demagogia de ladrón dadivoso y su talante de predicador del ‘respeto’ para con los de su misma clase. Si el Frente repartía el dinero robado financiando la fiesta de cada fin de semana o los pañales y los medicamentos de los hijos de otros pibes chorros, el Tripa era el que les quitaba, amparado en su inmunidad de soplón de la policía, lo poco que tenían. El Tripa era capaz de ponerle un cuchillo en el cuello a un chico de trece años para sacarle la campera. O sacarle la bicicleta a un pibe de diez. El Frente Vital fue el único ladrón de la zona que lo enfrentó y le escupió el piso gritándole que era un buchón” (Alarcón, 2003: 67).

(8) Nos referimos al proceso que se inicia con el Plan Conintes (Conmoción Interna del Estado), que estableció por decreto, en el año 1958, el mando de las Fuerzas Armadas sobre las policías federal y provinciales para reprimir huelgas, manifestaciones y cualquier otro tipo de protesta. Este proceso continúa con las leyes “anticomunistas” de fines de los sesenta y desemboca en los decretos contra la “subversión” que anticipan el plan de exterminio de la última dictadura.

(9) Nacida de la organización de familiares y amigos de Miguel Bru, estudiante de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, de la Universidad Nacional de La Plata, asesinado y desaparecido por la policía bonaerense hace veinte años.

Bibliografía

- Alarcón, Cristian (2010), *Si me querés, quereme transa*, Buenos Aires, Norma.
- Alarcón, Cristian (2003), *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*, Buenos Aires, Norma.
- Ale, Martín (Ed.). (2011), *Crónicas del adiós*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Bajtín, Mijaíl M. (2003), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
- Benjamin, Walter (1989), “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, pp. 175-191.
- Bulter, Judith (1993), *Bodies that Matter*, Londres, Routledge.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge.
- Conti, Haroldo (1981), “Como un león”, en *Con otra gente*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 5-19.
- Conti, Haroldo (1975), *Mascaró, el cazador americano*, Buenos Aires, Editorial Crisis.
- Conti, Haroldo (1962), *Sudeste*, Buenos Aires, Fabril Editora.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2002), *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos.
- Derrida, Jaques (1980), “La loi du genre”, *Glyph*, 7, pp. 176-201.
- Ducrot, Oswald (1984), *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette.
- Falbo, Graciela (comp.) (2007), *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*, La Plata, Al Margen.
- Forastelli, Fabricio (2008), “Criminalización de la pobreza en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, de Cristian Alarcón”, en Legaz, María Elena (comp.), *Espacios y discursividades. Estudios Críticos sobre literatura argentina y brasileña*, Córdoba, Ediciones Recovecos, pp. 71-88.

- Ford, Aníbal (2001), *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Avellaneda, Amorrortu.
- Hall, Stuart; Chritcher, Chas; Jeferson, Tony; Clarke, John y Roberts, Brian (1978), *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*, Basingstoke, London, Macmillan Education.
- Martínez, Alcira (comp.) (2011), *Punteros, fantasmas y criminales. Seis crónicas urbanas*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Panesi, Jorge y Delfino, Silvia (2010), "Tercera parte: presentación", en Delfino, Silvia *et al.* (coord.), *La literatura y sus teorías, Filología*, XLII, pp. 207-212.
- Parchuc, Juan Pablo (2012). *Políticas narrativas de la legalidad en la literatura argentina contemporánea*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Romano, Eduardo (2008), "Escritura y política en Haroldo Conti", en *Haroldo Conti, alias Mascaró, alias la vida*, Buenos Aires, Colihue, pp. 9-21.
- Romano, Eduardo (coord.) (1998), *Sudeste - Ligados: edición crítica*, Madrid, ALLCA XX, Archivos.
- Tinianov, Iuri (1965), *De l'évolution littéraire*, en *Théorie de la littérature*, París, Seuil.
- Verbitsky, Bernardo (1957), *Villa miseria también es América*, Buenos Aires, Kraft.
- Voloshinov, Valentín N. (1976), *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Wittgenstein, Ludwig (2002). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM /Crítica.