

01086

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL COMLOT FANTÁSTICO, CINCO APROXIMACIONES

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTORA EN
LETRAS

PRESENTA: **BETINA KEIZMAN**

ASESOR: DR FEDERICO ÁLVAREZ ARREGUI

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

FEBRERO 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

EL COMLOT FANTÁSTICO: CINCO APROXIMACIONES

INTRODUCCIÓN	2
1. EL COMLOT FANTÁSTICO: UNA DEFINICIÓN	12
2. PRESENTACIÓN DE CINCO COMLOTS FANTÁSTICOS	21
<u>2.1. Los siete locos-Los lanzallamas: el precedente ineludible</u>	21
<u>2.2. El sueño: un complot desquiciado</u>	33
<u>2.3. El día del hurón: un Apocalipsis de intertextualidades</u>	41
<u>2.4. Poeta ciego: el complot total</u>	50
<u>2.5. El testamento de O'Jaral: el complot múltiple</u>	60
3. LA NARRACIÓN DEL COMLOT	71
<u>3.1. El complot como enigma</u>	72
<u>3.2. El complot como puesta en escena</u>	83

<u>3.3. Algunas conclusiones</u>	99
4. EL COMLOT FANTÁSTICO: ESPACIOS, PERSONAJES Y TRAMAS	104
<u>4.1. Los espacios imaginarios</u>	104
<u>4.2 Los creadores en el complot</u>	124
4.2.1. La creación ritual	133
4.2.2. La creación científica y tecnológica	139
4.2.3. La creación discursiva	153
5. EL MAL O LAS FORMAS DEL PENSAMIENTO ALTERNATIVO	162
6. DE IMAGINARIOS SOCIALES EN EL COMLOT	176
7. BIBLIOGRAFÍA	205
<u>7.1. Bibliografía general</u>	205
<u>7.2. Bibliografía crítica</u>	213
<u>7.3. Obras de ficción analizadas</u>	216

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

INTRODUCCIÓN

Entrego a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.
NOMBRE: Betina Ruizman
FECHA: 24-5-2004
FIRMA: [Firma]

Es una constante en la historia de los estudios literarios la ambición de hallar una temática, un estilo o una perspectiva (formal, metafórica y/o de comprensión del mundo) que permita definir los rasgos de la literatura de una época o de una sociedad determinada. Hay grandes obras que constituyen representaciones de los imaginarios de un período, o de sus problemas. Esta capacidad de la literatura de transmitir el corazón, el pulso de su época o, con mayor modestia, de encarnar preocupaciones, pesares y previsiones que conmueven a un país o a una generación es uno de los aspectos más interesantes desde el cual abordar los estudios literarios. Trabajar con estas imágenes o representaciones es, sin dejar de lado aspectos formales, enmarcar el trabajo crítico en el arco que vincula la literatura con la experiencia de la cultura y sobre todo, con su potencial como medio de conocimiento.

Esta ambición se sustenta en la idea de que la obra literaria “es irremplazable en su función de mediación estética (la *Vermittlung* de Lukacs) que revela a los sujetos sociales aislados – alienados, perdidos en una vivencia individual y empírica– las fuerzas profundas que pugnan en su

medio, la fisonomía general de su época.”¹ Durante mucho tiempo, estas perspectivas han estado en aparente pugna con una noción de la literatura con la que acordamos plenamente, pensada como un lenguaje con sus normas y sobre todo con su propia lógica que lejos de copiar la realidad social se niega a rendirle pleitesía. La sustancial singularidad de la literatura está también en que como producto cultural trabaja más con la excepción que con la regla, con la desviación que con la constante,² y por lo tanto su extraordinaria capacidad para ser un medio de abordaje de lo colectivo resulta una suerte de ironía. Parte de la crítica contemporánea parece haber zanjado la cuestión con la postura que Roland Barthes sostiene en *Sobre Racine*: “En síntesis: que la obra es esencialmente paradójica, que es al mismo tiempo signo de una historia y resistencia a esa historia.”³ La posibilidad de interpretar los orígenes comunes o los lazos formales que ligan ciertas obras lleva a considerar la literatura desde lo que tiene de más transgresivo y vital: su capacidad para crear mundos, cosmovisiones, sus lazos con la cultura y su constante labor de comprensión de la realidad. Sin embargo, esta afirmación pueden despertar suspicacias considerando que, en la actualidad, otros productos culturales

¹ Daniel Madelenat, “Literatura y sociedad”, en *Compendio de literatura comparada*, dirigido por Pierre Brunel y Yves Chevrel, Siglo XXI, México, 1994, p. 97.

² Hasta en el caso de los arquetipos, de los personajes-carácter, de las situaciones cuya verosimilitud se sustenta en una supuesta “normalidad”, la seducción literaria parece asentarse en gran medida en la explotación de lo excepcional en el seno de lo que parece común.

³ Roland Barthes, “¿Historia o literatura?”, *Sobre Racine*, Siglo XXI, Madrid, 1992 {1963c}, p.176.

(particularmente la cinematografía) han tomado la vanguardia de esta capacidad de representación. No podemos hablar de imaginario contemporáneo sin referirnos a ellas, como tampoco es posible referirse a representaciones e imaginarios contemporáneos aplicados a un corpus de novelas latinoamericanas sin cuestionar hasta qué punto la producción desde la periferia imprime un sesgo distinto, una perspectiva particular a esos imaginarios.⁴

Trabajaremos entonces con un corpus de novelas pero pensándolas en un contexto más amplio con el que necesariamente dialogan, un marco que excede lo estrictamente literario del mismo modo que excede a los países de origen de los textos, aún más cuando se trata de una literatura producida en una época en que la globalización económica y social congenia con una impronta cultural que también pareciera encaminarse hacia lo mancomunado. Es sobre este telón de fondo que debemos establecer lazos, identificar puentes, medir propuestas que iluminen más cabalmente las especificidades de nuestro corpus.

Desde esta perspectiva nos interesa trabajar algunas novelas hispanoamericanas del siglo XX analizando cómo se construye en ellas el complot fantástico porque consideramos que resulta una puerta de acceso,

⁴ Véase el corpus sobre periferia y centros hegemónicos discutido ampliamente en el último capítulo.

una expresión de las problemáticas de cierto imaginario contemporáneo y de su construcción literaria.⁵

Aunque el término “complot fantástico” será problematizado en las páginas siguientes, adelantamos que con él nos referimos a una clase de textos narrativos en que se desarrolla una confabulación de caracteres hiperbólicos, extrañados, extraordinarios. Se trata de un recorte que en primera instancia apela a lo temático, pero nuestra hipótesis es que implica estrategias formales específicas, que presenta la reiteración de ciertos motivos (como pueden ser los de la “mente enloquecida” que encabeza el complot, una imaginería o ficción tecnológica, la propuesta de submundos y mundos paralelos, etc.) y muy especialmente que concretiza (aunque no según principios realistas) un imaginario que les es contemporáneo, lo que explicaría su actual proliferación. De nuevo, nos interesa la postura de Barthes para quien el esfuerzo principal de la crítica debe conducir “hacia los procesos de deformación mucho más que a los de imitación. Suponiendo

⁵ Règine Robin, en “Para una sociopoética del imaginario social” (*Historia y Literatura*, comp. Françoise Perus, Instituto Mora, México, 1994, p. 263) señala a la novela “como forma clave de la constitución del imaginario social, como lugar específico de inscripción de lo social y como producción de un nuevo sentido.” También agrega que, hasta cierto punto, el cine y la televisión se han convertido en los principales generadores y medios de circulación de estos imaginarios. Ricardo Piglia afirma a partir de Roberto Arlt (autor que consideramos en nuestro corpus) que “muchos escritores han sido capaces de percibir en el presente las líneas básicas de la realidad futura. Eso ha sucedido, en general, en momentos de gran condensación, cuando no es sólo un sujeto el que percibe los núcleos de una sociedad sino que hay grandes tensiones secretas que se hacen visibles y aparecen con nitidez los puntos de fuga del imaginario social.” “Una trama de relatos” (entrevista realizada por Roberto Pablo Guarechí y Jorge Halperín, *Clarín*, 27 de mayo de 1984), reproducida en *Crítica y ficción*, Siglo XX, Buenos Aires, 1990, p. 58.

que se *pusiera a prueba* un modelo, el interés consistiría en mostrar cómo se deforma, se niega o se desvanece”.⁶

Por otra parte, la viabilidad de una categoría como la del complot fantástico es problemática porque responde a un cambio de horizonte en el sentido jaussiano del término,⁷ y por lo tanto nos obliga a hacer conciente nuestro propio campo de experiencias y de expectativas. Fredric Jameson advierte y da testimonio de este cambio cuando afirma que “el viejo tema de la conspiración adquiere una nueva vitalidad en cuanto estructura narrativa.”⁸ Elocuentemente, Jameson titula la primer parte de su libro, dedicada al cine norteamericano, “La totalidad como conspiración”. Su punto de partida es que los “textos conspiratorios” son constitutivos de “un esfuerzo consciente y colectivo por descifrar el lugar en el que estamos y los paisajes y formas a que nos enfrentamos en un final de siglo XX.”⁹ Otros indicios de este cambio de horizonte que nos lleva a considerar el complot fantástico como expresión de un imaginario contemporáneo están

⁶ Roland Barthes, “¿Historia o literatura?, *op. cit.*, p. 191.

⁷ Jauss se refiere al horizonte de expectativas como aquel sistema referencial de expectativas que surge para cada obra en un momento histórico determinado, según el conocimiento previo del género, de la forma y de la temática. La recepción de una obra “puede tener como consecuencia un cambio de horizonte debido a la negación de experiencias familiares o debido a la concientización de experiencias manifiestas por primera vez.” En Jauss, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, *En busca del texto*, comp: Dietrich Rall, UNAM, México, 1993, p.47.

⁸ Fredric Jameson, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 29.

⁹ *Ibid*, p. 23. En general, nos permitimos utilizar las conclusiones y observaciones de Jameson aunque el grueso de su libro está dedicado a las prácticas cinematográficas. El mismo Jameson considera a las narrativas cinematográficas “narrativas”, producciones culturales que no duda en comparar con las literarias, independientemente de las especificidades de una y otra forma expresiva.

en la reflexión de Piglia sobre la ficción paranoica, en la literatura del complot de ciertos escritores norteamericanos entre quienes Pynchon es el mejor exponente y en las lecturas que se han hecho de *Los siete locos* y de *Los lanzallamas* de Roberto Arlt (que incluimos en el corpus) que evidencian la reciente atención que se le ha otorgado al elemento del complot en la novela.¹⁰

También nuestra propia reflexión se ubica en este contexto y surge de la necesidad de comprender y mesurar el complot fantástico como una ruta de lectura fructífera de los textos. Por supuesto que el complot no es de por sí una temática o un recurso novedoso, pero pese a eso no ha producido una reflexión teórica en el campo de la crítica literaria, y es esta omisión la que nuestro trabajo se propone mitigar. Pueden identificarse precedentes, filiar recursos y reconocer estrategias y características formales, pero aun así, nuestra hipótesis es que la categoría de complot fantástico se ha modificado profundamente y, recordando el planteo de los formalistas,¹¹ suponemos que su caso es el de aquellos modelos o recursos

¹⁰ Ponemos como ejemplo tres obras críticas: la tesis de doctorado de Paula Speck (*Roberto Arlt and the conspiracies of fiction*, Yale University, s.l.,1978), la tesis de doctorado de Anna Gemrich (*Secret Information and Secret Societies in Argentine Narrative from 1900-1949*, University of Texas at Austin, Austin,1994) y el libro de Glen S. Close, *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 2000. También, aunque en menor medida, podría pensarse en el libro de Rose Corral sobre Arlt (*El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y a Los lanzallamas de Roberto Arlt*, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1992).

¹¹ Ver J. Tinianov, "Sobre la evolución literaria", *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1999 {en francés, 1965}.

literarios que, como componentes desplazados, pasan a integrar nuevos sistemas adquiriendo otra función y valor.

Otro aspecto destacable es la relación de los textos del complot fantástico con imaginarios propios de la literatura norteamericana que con vigor marcan también gran parte de la cinematografía contemporánea de ese origen. Pese a que su reflexión desatiende este aspecto, Ricardo Piglia, quien ha propuesto la noción de “ficción paranoica”, es sin duda muy conciente de la filiación de esta categoría con la literatura norteamericana contemporánea.¹² En este sentido, sin proponernos un trabajo de literatura comparada, tener una mirada sobre este referente permite pensar cómo abordan las escrituras periféricas un imaginario social como el del complot fantástico, que pone en juego aspectos esenciales de los entramados sociales contemporáneos como son el poder, el individuo, los mecanismos del control y la subjetividad.

En los cinco textos elegidos (*Los siete locos*-*Los lanzallamas* de Roberto Arlt, *El sueño* de César Aira, *El día del hurón* de Ricardo Chávez Castañeda, *Poeta ciego* de Mario Bellatin, *El testamento de O'Jaral* de Marcelo Cohen) hallamos diversas modalidades del complot fantástico.¹³ En

¹² Nótese al respecto las referencias de sus textos críticos a la literatura norteamericana y el que la categoría de “ficción paranoica” se ha aplicado hasta el cansancio a la literatura de Philipe K. Dick y Thomas Pynchon.

¹³ Roberto Arlt, *Obra Completa*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981. (La primera edición de *Los siete locos* está publicada en Claridad, Buenos Aires, 1929 mientras que *Los lanzallamas* aparece en Claridad, Buenos Aires, 1931); César Aira, *El sueño*, Emecé, Buenos Aires, 1998; Ricardo Chávez Castañeda, *El día del hurón*, Nueva Imagen, México, 1997; Mario Bellatin, *El Poeta ciego*, Tusquets, México, 1998; Marcelo

esta tesis, la lectura de las novelas no está al servicio de un análisis crítico de cada una (si bien este trabajo crítico ha sido indispensable y previo). El objeto de análisis es el corpus y la categoría del complot fantástico, y no cada una de las novelas en forma independiente. Por esa razón, en algunos capítulos utilizamos más intensamente un texto que queda en segundo plano en otro capítulo. El corpus está diseñado entonces como una composición móvil, que para el análisis de algunas características tendrá en primer plano una novela y a la hora de considerar otros rasgos, serán otras novelas las que atraigan nuestra mirada. Alejados del plano principal tendremos algunos referentes que se mencionarán de modo tangencial, así hemos decidido dejar fuera del cuadro principal la producción narrativa de Ricardo Piglia y la novela de Volpi, *En busca de Klingsor*.¹⁴ En la novela de Volpi, los elementos del complot que podrían considerarse extraordinarios están bajo la potestad de una conspiración que en definitiva se constriñe al plano “realista” del hecho histórico y que profundiza en los aspectos ontológicos dejando de lado un abordaje social del complot. Respecto a la narrativa de Piglia, tampoco le otorgamos un rol protagónico en nuestro corpus porque su autor, en su doble función de crítico y novelista, ha desarrollado una lectura muy particular del complot y de su papel en la narrativa y en la literatura argentina, una lectura que sus textos

Cohen, *El testamento de O'Jaral*, Alianza, Buenos Aires, 1995. Todas las citas de las novelas se refieren a estas ediciones.

¹⁴ Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*, Seix Barral, México, 1999.

continúan y refuerzan reproduciendo muy fuertemente la matriz teórica concebida por su autor.

Respecto del corpus, resta una última aclaración. Las novelas de Arlt son las únicas que no pertenecen al período finisecular que dio luz a las otras. Nos interesan particularmente porque fijan de manera ineludible una matriz del complot fantástico, algunos de cuyos rasgos se continúan mientras que otros indican por contraste lo que hay de contingencia de época en la ficción de Arlt y, a su vez, en las otras obras. Las novelas de Arlt son, en nuestra composición, un espejo que devuelve diferencias, evoluciones y reincidencias. Las otras novelas, pertenecientes a distintos cánones genéricos y de distinta calidad literaria, demuestran muy a las claras hasta qué punto el complot fantástico, como coordenada relevante del imaginario de nuestra época, rebasa géneros literarios y subyuga escritores de muy distinto calibre, origen o propuesta estilística. Esta diversidad del corpus habilita una superficie extensa cuyas volubles fronteras, aun acotadas por la categoría de complot fantástico, resulta interesante tensor (mencionemos algunas de estas fronteras: la literatura postmoderna, la ciencia ficción como género, la problemática de la producción en la periferia y su vínculo con el imaginario hegemónico, el uso de la doble historia en la literatura policial, los medios masivos de comunicación, etc.).

La diversidad del corpus no sorprende porque es propia de un conjunto definido en función de su grado de representación de un imaginario contemporáneo. La calidad de la novela de Marcelo Cohen supera con creces a *El día del hurón* y la obra de Arlt, aunque denostada en su época (actualmente su autor forma parte del gran panteón de escritores argentinos del siglo XX) tiene una consistencia que ninguno de los otros autores alcanza; pese a esto, todas ellas son elementos de la misma composición que constituye este corpus. Los textos de mayor calidad nos permitirán problematizar la categoría atendiendo a otros horizontes; sin embargo, también los textos que se limitan a estar en sintonía con una perspectiva de época a la que escasos matices agregan son igualmente útiles a la hora de leer en ellos las huellas de una sensibilidad contemporánea.

1. EL COMLOT FANTÁSTICO: UNA DEFINICIÓN

Hemos establecido una primera definición de los textos del complot fantástico como aquellos que desarrollan una confabulación de caracteres hiperbólicos, extraordinarios, extrañados. Una aproximación más minuciosa surge de indagar el término complot y de preguntarnos por el límite o características de “lo fantástico” en los textos del corpus.

Según el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de J. Corominas- J. A Pascual,¹⁵ la palabra proviene del francés ‘complot’: “El vocablo francés que suele considerarse de procedencia desconocida, significó primero ‘muchedumbre compacta’ (S XII)”. Ya en 1213 aparece con el significado moderno (*Faites des Romains* 27,32). Está emparentado con el inglés “plot”, que significa también “manchón en el terreno”. También se utiliza en el sentido de argumento o asunto de una obra.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*,¹⁶ proviene del francés ‘complot’ y éste del latín *complicitus* (plegado, envuelto). Se le atribuye dos acepciones básicas: 1. Confabulación entre dos o más personas contra otra u otras //2. fam. Trama, intriga.

¹⁵ Utilizamos la edición de Gredos, Madrid, 1980.

¹⁶ Utilizamos la décimo novena edición de 1970.

El término complot, en definitiva, se articula alrededor de dos grandes núcleos de relaciones: el de la confabulación, por un lado (y en ese aspecto tendríamos una temática común a las obras analizadas), y el que remite a una creación, a un relato, el complot como argumento, como trama, como intriga (lo que nos llevará a analizar los modos en que se desenvuelve la narración del complot en el interior de la narración-novela). Si todo texto cuenta con una trama, en el caso de las narrativas del complot se trata de una trama “intensificada”, que se desenvuelve en la trama mayor que es el texto y que simultáneamente se oculta en él. Justamente, el sentido latino del término (*complicitus*: plegado, envuelto) funciona como puente entre estos dos ejes de significados. Es la idea de algo que se oculta, plegado, envuelto, que tiene un actuar desviado, oblicuo, que justifica que el complot incluya en sí mismo la idea de construir una historia, un engaño destinado a la o las víctimas de la confabulación.

Sin embargo, no hablamos de ‘complot’ sino de ‘complot fantástico’, y pareciera que en el nombre de complot fantástico se esconde una figura retórica –el epíteto– porque un complot debería naturalmente ser fantástico, en tanto que extraordinario, para ser efectivo. Aunque también puede leerse el entramado contrario: la idea de que el complot implica una lógica, una preparación, un mecanismo de reloj que discrepa con el sentido de lo fantástico como lo que no admite una explicación lógico-racional. La tensión entre estos términos –el epíteto y el oxímoron, lo extraordinario y

lo calculado del complot– se abre a un amplio espectro de posibilidades, desde un complot hiperbólico en que la finalidad de la confabulación se ha desbordado hacia formas más y más excéntricas (como podría darse en *Los siete locos* de Roberto Arlt) hasta un complot en que lo fantástico lejos de alejarse de la lógica es su máximo aliado, lo fantástico como una cobertura o como la instauración de una lógica distinta (como en apariencia sucede en *Poeta ciego* de Mario Bellatin).

Entre estos extremos tenemos dos acepciones del término fantástico, la que lo vincula a lo extraño y la que se ubica en el campo de las alteridades: una lógica u organización otra, un saber paralelo, un mundo disímil. El uso que hacemos del término fantástico tiene justamente su límite a la hora de darle un marco genérico porque es evidente que los libros de nuestro corpus no pertenecen al género fantástico de acuerdo a cómo lo caracterizan sus teóricos más relevantes. Para deslindar el vínculo que las novelas del corpus tienen con la literatura fantástica nos detendremos en algunos aspectos del género.

De una manera canónica, se admite que el género fantástico, cuyos textos precursores pueden rastrearse en literaturas anteriores, “aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés”.¹⁷ La definición de los límites y características de este género ha originado infinitas polémicas en el campo

¹⁷ Prólogo de Adolfo Bioy Casares a *Antología de la literatura fantástica* (comp. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, Sudamericana, Buenos Aires, 1965).

de los estudios literarios ya que la diversidad de la denominada literatura fantástica dificulta la posibilidad de “descubrir las claves que ofrezcan una explicación unitaria para sus múltiples ramificaciones”.¹⁸ Sin embargo, hay acuerdo entre el modelo que plantea Tzvetan Todorov (quien intenta alejarse de rasgos exclusivamente temáticos para clasificar esta literatura) y una parte relevante de la bibliografía sobre literatura fantástica respecto de la importancia de la actitud del lector, de la credibilidad otorgada a lo narrado, de la vacilación que el hecho fantástico genera en narrador y lector.¹⁹ “La ambigüedad radical con que es presentada la irrupción del hecho insólito, sobrenatural o asombroso,”²⁰ cuyo advenimiento se produce en un mundo cotidiano que el lector puede reconocer, es uno de los aspectos en que los críticos acuerdan.

Considerando este rasgo, los textos del complot fantástico no pertenecerían al género fantástico así definido porque el desborde fantástico que se genera a partir del complot no suscita ninguna duda respecto a la factibilidad de lo narrado. Son textos que se asientan, en cambio, en el área de una “imaginación deformadora” cuyo vínculo con el referente no admite ni convoca la vacilación propia de la literatura fantástica.

¹⁸ Jaime Rest, prólogo a *El cuento fantástico y de horror*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977, p. 10.

¹⁹ Cf. Jaime Rest, prólogo a *El cuento fantástico y de horror*, *op. cit.*; Jaime Rest, *Mundos de la imaginación*, Monte Ávila, Caracas, 1978; Roger Caillois, *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, París, 1970; Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

²⁰ Jaime Rest, prólogo a *El cuento fantástico y de horror*, *op. cit.*, p. 7.

Sin embargo, es cierto que los textos del complot fantástico remiten a experiencias de la alteridad social y proponen al lector paisajes de organización social alternativos, en donde “el límite se transgrede y un ámbito irrumpe en el otro”.²¹ Sólo en este sentido podemos hablar de las novelas elegidas como textos en los cuales se desarrolla una “experiencia de lo fantástico” ya que representan situaciones donde un ámbito considerado ajeno irrumpe en la realidad, cuestiona y penetra sus certezas. En conclusión, *lo fantástico en la categoría del complot fantástico reside menos en su adscripción a un rasgo genérico que en el carácter desorbitado o extravagante del complot y en su propuesta de un mundo alterno.*

En la selección del corpus nos hemos guiado, entonces, por la exigencia de una temática vinculada con el complot, pero el apelativo “fantástico” ha permitido marcar un límite descartando los textos políticos confabulatorios encuadrados en la narrativa histórica o en la no-ficción, como pueden ser los de Rodolfo Walsh, o de Elena Poniatowska ya que, independientemente del género literario, carecen de la modalidad de desborde o desviación de la lógica de la confabulación que caracteriza los

²¹ Víctor Antonio Bravo, *La irrupción y el límite*, UNAM, México, 1988, p. 253. Bravo propone otra aproximación a lo fantástico considerándolo no como género o recurso sino como una práctica que opera y se produce en el texto, estableciendo “territorios donde la alteridad como elemento productivo del texto entra en escena.” *Ibid.*, p. 25.

textos seleccionados.²² Por otra parte, en la temática del complot habría por definición una intencionalidad subversiva en la medida en que el complot es, en el sentido social, el intento de atacar y modificar un sistema instituido. También en su elaboración literaria, el complot fantástico encarnaría este sentido transgresivo en tanto propuesta que escapa a los géneros y tensa sus límites. En todas las novelas analizadas, el complot tiene alcances que exceden lo individual, se desarrollan en un entramado social con dimensiones hiperbólicas, al punto de que la confabulación tiende a vincularse con la transformación o la persistencia de los que aparecen como males sociales.

En *Los siete locos* y en *Los lanzallamas* de Roberto Arlt hallamos una verdadera anticipación de la construcción del complot fantástico tal como se dará en las otras obras analizadas que pertenecen a la década de los '90. Las novelas de Arlt concretan algunas construcciones temáticas, formales y de imaginario que resultarán ejemplares; sin embargo su inclusión subraya la necesidad de indagar qué contextos histórico-políticos acompañan la producción de las obras y hasta qué punto las características del complot que se organiza, sus métodos, su sentido político y su lenguaje están vinculados al imaginario de cada época.

El sueño de César Aira constituye una aproximación mucho más moderna al complot fantástico y una posible hipótesis es que los textos

²² Al sólo efecto de ejemplificar, mencionamos *Operación masacre* de Rodolfo Walsh y *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral* de Elena Poniatowska.

actuales vinculados con esta temática abordan el complot desde una perspectiva no-orgánica (no se trata de un grupo que quiere derrocar un gobierno, como en Arlt, sino de una confabulación imprecisa cuyos sentidos y derivaciones atraviesan una sociedad).²³

En *El testamento de O'Jaral*, el poder político como oponente aparece desplazado por (post)modernos consorcios responsables de la administración económica y política y del ejercicio de los mecanismos de coacción y represión.

Estos libros se producen en el seno de una literatura nacional que ha indagado en múltiples ocasiones el campo del complot fantástico. Una parte importante de la literatura argentina pertenece a esta vertiente que hasta podría considerarse una desembocadura “natural” del cultivo del género fantástico y del género policial (Ricardo Piglia –algunas de cuyas obras de ficción, como ya hemos mencionado, también trabajan estas zonas–, ha planteado que la conspiración, el complot y el relato paranoico constituyen una verdadera tradición en la literatura argentina).²⁴

En el caso de *El día del hurón* de Ricardo Chávez Castañeda y de *Poeta ciego* de Mario Bellatin hay que señalar su excentricidad dentro de la literatura mexicana donde hay, por el contrario, una importante tradición de literatura fantástica y de literatura político-histórica (usamos este término

²³ Tal como lo señala Jameson, el texto conspirativo en sus producciones más actuales propone “una red potencialmente infinita, junto a una explicación plausible de su invisibilidad.” (Jameson, *La estética geopolítica*, *op.cit.*, p. 29).

²⁴ Desarrolla esta idea en Piglia, “Una trama de relatos”, *op. cit.*

en sentido muy amplio para incluir a la narrativa histórica, a la novela de la revolución y a la no-ficción). Sin embargo, es evidente que estas dos vertientes generalmente no han confluído en textos con las características de aquellos que son objeto de este estudio (un precedente podría ser *El desfile del amor*, pero hemos excluido la novela de Sergio Pitol porque en ella el complot carece de las connotaciones de lo fantástico que sí están presentes en las otras novelas). Apenas en las últimas décadas aparecen en la literatura mexicana obras vinculadas al tópico del complot fantástico. Cabría preguntarse por la influencia que cierta literatura y aún la cinematografía norteamericana han ejercido sobre sus autores y si esta emergencia no forma parte de una búsqueda de nuevas experiencias narrativas en el marco de una “globalización” del imaginario cultural. Ya hemos aludido a esta última cuestión, que será el eje de nuestra lectura en el último capítulo, al referirnos a las relaciones entre la producción periférica y central.

Hasta aquí, los límites y alcances de la propuesta. Presentamos primero las cinco novelas analizadas para una mayor claridad en la exposición. Pero dado que la organización de un trabajo determina la lectura que se realiza y que no aspiramos a desarrollar una genealogía de las obras del complot fantástico sino analizar sus características, el resto de los capítulos están ordenados según cuestiones temáticas, estructurales, contextuales, etc. que se consideran paralelamente en las obras y que

determinan la composición móvil del corpus tal como fue propuesta en la introducción.

2. PRESENTACIÓN DE CINCO COMLOTS FANTÁSTICOS

2.1. *Los siete locos* - *Los lanzallamas*: el precedente ineludible

Los siete locos y *Los lanzallamas* han sido objeto de numerosos trabajos críticos y, por lo tanto, al ofrecer esta presentación de las novelas estaremos renunciando a detenernos en muchas interesantes lecturas que se han hecho de la obra arltiana para centrarnos en los trabajos más pertinentes por su relación con nuestro tema.

En *Los siete locos* podemos seguir dos historias: la de Erdosain, su degradación y caída,²⁵ y la que nos ocupa, la historia del complot que gira alrededor del Astrólogo. Erdosain ha robado a la compañía para la que trabaja, su mujer lo abandona, su vida carece de sentido, los inventos en que ha puesto sus esperanzas son una prueba más de su fracaso. Esta línea argumental se cruza con la otra, que otorga a la historia una dimensión político-social: el Astrólogo es la cabeza de un extravagante complot de los vencidos y marginados que aspira a imponer una nueva estructura en que, por ejemplo, Erdosain explotaría sus habilidades creativas como jefe de Industrias. El secuestro de Barsut, primo de la mujer de Erdosain, es uno de los nodos entre estas dos líneas argumentales. Con su secuestro, Erdosain

²⁵ Se trata de la lectura que gran parte de los trabajos críticos han seguido.

se venga de las humillaciones que Barsut y el mundo le han impuesto y, a su vez, el Astrólogo encuentra una manera de financiar su confabulación. Por su parte, *Los lanzallamas* continúa la acción desencadenada en la novela anterior, el devenir de los personajes principales que –con excepción de Hipólita y del Astrólogo– termina en muerte y destrucción.

La confabulación es, en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas*, una ficción dentro de la ficción del relato, cuya voz narradora está sobre todo delegada en el Astrólogo,²⁶ aunque los otros personajes ofician una narración diferida del mismo complot cuando comentan y se apropian de la propuesta del líder.²⁷ Tanto los aspectos ideológicos como prácticos de la confabulación tienen la plasticidad de los sueños o de la ficción: el complot puede ser izquierdista o derechista, matará a los obreros o los llevará al poder, se producirá mediante un ataque con gas o será una confabulación económica que colapse el sistema, etc.

Pese a este sesgo ficcional del complot de la novela, las lecturas de *Los siete locos* y de *Los lanzallamas* generalmente se han extraviado en discusiones respecto del carácter político de la empresa de los complotados perdiendo de vista su carácter de puesta en escena de una construcción

²⁶ Atento a esta narración interna, Piglia ha señalado que en *Los siete locos* está incluida la narración, casi autónoma, de “La novela del Astrólogo”. (Cf. la entrevista a Ricardo Piglia de Ricardo Kunis publicada en *Clarín* el 26 de julio de 1984, reproducida en “Sobre Roberto Arlt”, *Crítica y ficción*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986).

²⁷ Nuestra tesis de maestría *Roberto Arlt, César Aira y las narraciones del complot* analiza el papel del Astrólogo como alter-ego del narrador. Véase también para algunos aspectos generales de la novela.

ficcional. Esta tensión entre una lectura fuertemente referencial y otra que se atiene a lo ficcional es propia del problema que plantean las novelas del complot fantástico, siempre parapetadas entre estas dos tendencias, aunque tal vez la obra de Arlt sea justamente, entre las novelas del corpus, aquella en que la esta articulación es más evidente.²⁸ En nuestro caso, nos detendremos en un análisis breve de las influencias ideológicas de época y de las posibles fuentes de la imagería arltiana no para establecer una correspondencia, sino para concluir sobre las particulares relaciones que ligan a las narrativas del complot fantástico a sus contextos.

Es indiscutible el telón de fondo de experiencias de época. En este sentido, no se ha destacado lo suficiente el influjo de la práctica anarquista en la trama imaginativa que Roberto Arlt teje en estas novelas,²⁹ pese a que el anarquismo resulta explícitamente mencionado en la obra, en particular en su segunda parte, *Los lanzallamas*, cuando un hombre insulta el cadáver de Erdosain llamándolo “anarquista hijo de puta.”³⁰ También hay una referencia explícita a Severino Di Giovanni cuando el Astrólogo y Erdosain se encuentran con un anarquista. En este episodio, la “Nota del

²⁸ Hay indicios de esta controversia en el famoso prólogo que escribe Arlt para *Los lanzallamas*. José Amicola (en *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1994) y Aden W. Hayes (en *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*, Tamesis Books Limited, London, 1981) hacen, respectivamente, un minucioso análisis y un detallado sumario de las lecturas críticas que recibió la obra de Arlt.

²⁹ Rose Corral señala: “Los antecedentes de Boedo se remontan a la literatura anarquista de principios de siglo que coincide con el crecimiento del proletariado urbano y de la pequeña burguesía de origen migratorio.” Rose Corral, *op.cit.*, p. 15.

³⁰ Arlt, *Los lanzallamas*, *op. cit.*, p. 523.

comentador” reproduce la suposición de Erdosain de que el hombre de ojos verdosos sería Di Giovanni.³¹

La actividad del movimiento anarquista en Argentina entre 1919 y principios de la década del '30 fue destacada, en particular la de los anarquistas expropiadores. Los personajes de Arlt se alimentan de esta fuente, basta recordar historias como la de Germán Boris Wladimirovich, el anarquista ruso responsable del primer asalto con fines políticos en Argentina. Wladimirovich, médico biólogo y pintor, desde la cárcel de Ushuahia organizó la venganza de los anarquistas contra el miembro de la Liga Patriótica, Pérez Millán, responsable de la muerte de Kurt Wilckens, a su vez asesino del responsable de la masacre de la Patagonia. Lo llamativo es que para conseguirlo, Wladimirovich se hizo pasar por loco y de esa manera logró su traslado al manicomio donde las autoridades habían internado a Millán y donde lo asesinó.³²

El sistema de la bomba que utiliza Di Giovanni, por ejemplo, muy bien podría ser una invención de Erdosain:

³¹ *Ibid.*, p. 419.

³² Extraemos estos datos del libro de Osvaldo Bayer, *Los anarquistas expropiadores y otros ensayos* (Legasa, Buenos Aires, 1986), que pese a su parcial perspectiva no deja de ser un estudio inestimable sobre la actividad de los anarquistas en Argentina. En este libro, también se señala que Wladimirovich era muy amigo de un empleado del observatorio astronómico de La Plata. Resulta imposible probar que Roberto Arlt se inspiró en este dato para dar vida a su astrólogo, pero lo citamos como una idea seductora, sin olvidar lo que es su fuente más evidente: las experiencias de Arlt en los centros espiritistas que están plasmadas, entre otros, en *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*.

Quedó al descubierto una caja cúbica, de cobre, de 15 centímetros de alto y un peso aproximado de 12 kg [...] dicha caja en una de sus caras tenía una tapa a tuerca y al desenroscarse ésta se vio un pequeño frasco colocado boca abajo, tapado por un corcho que descansaba sobre una base de filamentos metálicos. Como en explosivos de esta naturaleza, el frasco contenía un ácido corrosivo que ya había destruido el corcho y sólo restaba hacer lo mismo con los filamentos metálicos para ponerse en contacto con los demás elementos que constituían la bomba y provocar la explosión cuyos efectos hubieran sido de proporciones incalculables dados el poder de destrucción de aquella y los elementos que la componían...³³

Aunque aleatorias, estas referencias aportan el eco de los rumores de época y sugieren cuáles fueron las “materias primas” que pudieron alimentar la imaginación del autor a la hora construir el mundo de sus personajes. También el problema del financiamiento de sus actividades (que quita el sueño al Astrólogo) fue una preocupación importante de los grupos anarquistas, preocupación que en gran parte “resolvieron” por medio de la estafa y del asalto.

Es cierto, el mundo de la obra de Arlt se alimenta del imaginario y de las experiencias de su época. Posiblemente, la recepción inicial de su obra también se vio influenciada por la identificación de Arlt con el

³³ Osvaldo Bayer, *Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia*, Legasa, Buenos Aires, 1989, p. 136.

realismo social de los escritores de Boedo. Asimismo, el uso de géneros periodísticos en las novelas acentuó todavía más esta recepción porque aun cuando los planes de los complotados tengan visos asombrosos que corroen los parámetros de una lectura realista, los lectores contemporáneos a Arlt carecían de pautas genéricas que les permitieran organizar su lectura de otro modo. Un texto se lee en correlación con otros textos, estableciendo una “filiación genérica” que guía el proceso de lectura y, sin duda, los lectores contemporáneos a Arlt se encontraron huérfanos de esta guía.³⁴ Por eso es comprensible que en su momento *Los siete locos* y *Los lanzallamas* fueran leídas con parámetros exclusivamente realistas porque, aunque sometidas a un juego de espejos deformantes, mucho conservan de su referente real (la construcción y la problemática de una época) pese a que mucho tienen también del mundo arbitrario y corrosivo de la ficción.³⁵ Aún hoy *Los siete locos* y *Los lanzallamas* son textos resistentes a las definiciones: novelas filosóficas que parodian el registro de la crónica, que

³⁴ “El texto –oral o escrito– establece, en la mente del lector, una filiación genérica con muchos otros que ostentan propiedades similares.” Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, México, 1998, p. 164. En el mismo libro, Pimentel se pregunta hasta qué punto un texto “necesita crear a sus propios lectores, propiciando una nueva competencia de lectura” (p. 183).

³⁵ Aden W. Hayes señala que una parte representativa de la crítica consideró a Arlt un escritor realista. Por el contrario, según Hayes (*op. cit.*, p. 54), “la verdadera identidad de *Los siete locos/Los lanzallamas* no es ni histórica ni social, aunque el argumento puede ejemplificar o reflejar condiciones, problemas o actitudes sociales o históricas.”

tienen una motivación de relato policial y que se proponen como textos de utopía política.³⁶

Como hemos dicho, si incentivados por estos “ecos” de época, buscamos en los textos de Arlt una propuesta política o la narración de un complot que busca realizarse, la decepción será inevitable. En el mundo de la novela, el Astrólogo postula que el objetivo del complot es tomar el poder, pero de inmediato, esta afirmación ficcional exhibe sus múltiples fisuras: el poder tiene connotaciones imprecisas, hay escasa probabilidad de que el complot efectivamente se realice y los complotados apenas parecen más que un grupo de “soñadores” alucinados. En la medida en que el discurso de los personajes se hace más y más desorbitado, la concepción del complot desnuda su carácter discursivo y si bien es cierto que, en la segunda parte, los sucesos se aceleran y las consecuencias del complot dejan un reguero de sangre y destrucción, estos hechos son en mayor grado consecuencia de la degradada individualidad de los personajes que del afán colectivo-social que los convocaba.

Tampoco la ideología del complot constituye un lazo con un “referente” que otorgue realismo a la propuesta porque la ideología del

³⁶ Este último aspecto ha orientado muchos trabajos críticos sobre los parámetros políticos –contradictorios, híbridos– que orientan las prácticas de los personajes. Rose Corral hace una exhaustiva exposición al respecto, y señala que las “correspondencias que iluminan sin duda el contexto en el que Arlt escribe sus novelas no son sin embargo suficientes para explicar el proyecto de los “locos” tal y como aparecen en la ficción” (Rose Corral, *op. cit.*, p. 53). Acordamos plenamente con esta perspectiva ya que los elementos del complot fantástico tienen una existencia autónoma y siguen modalidades propias de conformación..

Astrólogo, más que fascista o comunista, funda su fuerza en la ambigüedad cínica. Sus sentencias respecto de que “la mentira es la base de la felicidad humana”³⁷ y del “poder de la mentira” desacreditan desde un inicio su discurso, si se lo lee como un postulado político. La construcción del complot dentro de la ficción mayor que es la novela no esconde su carácter ficcional; y el Astrólogo, conciente de esta ficcionalidad, no aspira a que su complot sea verdadero sino verosímil, y pone todos sus recursos al servicio de un objetivo que es más retórico (seducir, convencer) que empírico.

Podemos concluir que pese a su referencialidad histórica, las novelas de Arlt proponen una verosimilitud alternativa que no se somete a las exigencias del discurso realista. El complot del Astrólogo busca ante todo subvertir, y el hecho de que la orientación del cambio sea tan ambivalente denuncia la importancia misma de la transformación:

No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda.³⁸

Los planes del Astrólogo –proposición de un mundo al revés– desbordan todo marco ideológico o estratégico y adquieren el vuelo pródigo del delirio:

³⁷ Arlt, *Los siete locos*, *op.cit.*, p. 269.

³⁸ Arlt, *Los siete locos*, *op.cit.*, p. 138.

El movimiento revolucionario estallará a la misma hora en todos los pueblos de la República. Asaltaremos a los cuarteles. Comenzaremos a fusilar a todos los que puedan alborotar un poco. En la capital se lanzarán días antes algunos kilogramos de tifus exantemático y de peste bubónica... Todo esto es una locura posible y siempre se vive en una atmósfera de sueño y como de sonambulismo cuando se está en camino de realizar las cosas.³⁹

Movimiento revolucionario pero también locura y sueño son las coordenadas de su conspiración.

En definitiva, no debemos buscar un mayor o menor grado testimonial en la empresa subversiva de los locos de Arlt, sino comprender que la pulsión anarquista de los locos de la novela revela su percepción de la condición alienante de la organización socio-económica que impera.⁴⁰

³⁹ Arlt, *Los siete locos*, *op. cit.*, p 287.

⁴⁰ En 1928, Argentina está gobernada por Hipólito Irigoyen. Pese a las crisis políticas y económicas, el gobierno radical parece haber puesto fin al poder de las oligarquías. Hay una notable expansión económica y social mientras crecen los sindicatos y los partidos de oposición, pero con el golpe del '30 comienza lo que se denominó la "década infame". El período está signado por una modernización veloz y discontinua, que implicó la expansión de la clase media y de la clase obrera, pero cuyo resultado fue una crisis "de distribución, de legitimidad, de participación y hasta crisis institucionales." (Véase el sociólogo Juan Corradi, citado por Kathleen Newman en *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina*, Catálogos, Buenos Aires, 1991, p. 15). Por su parte, José Amícola (*op. cit.*) realiza un minucioso análisis del contexto económico e histórico y de las corrientes ideológicas –nacionales e internacionales– que se entranan en los discursos de los personajes de Arlt. Se trata de un estudio interesante, que considera la complejidad de este sustrato pero que pierde de vista los aspectos ficcionales de la obra.

Aunque el Astrólogo y sus hombres aspiran a romper el modelo del poder que los oprime, son concientes de una imposibilidad mayor, y es esta conciencia lo que determina que la ficción del Astrólogo se exhiba como si los caminos de la ficción fueran los únicos que pueden oponerse al modelo imperante o, tal vez, como si hubiera una aceptación tácita de que todo modelo político se asienta en una construcción ficcional, ideológica, que lo legitima. En este sentido, Arlt anticipa la mirada nihilista de los otros autores del corpus (en particular, el diálogo que establece con la obra de Marcelo Cohen pone en evidencia estas empatías).

El complot de la novela arltiana apuesta a los radicales poderes de la ficción y su conciencia del vínculo entre las conformaciones del poder político y las ficciones que los sustentan lo ubica de lleno en el problema de los imaginarios del orden y de la transgresión. En este sentido, el juego de representaciones que los locos de Arlt ponen en escena y sus vínculos con el imaginario político-social de su época no son una mera extrapolación de una ideología ajena al mundo discursivo sino elaboraciones propias de los tipos de texto que forman nuestro corpus, las narrativas del complot fantástico, en las que la función referencial respecto de instituciones y eventos de época está siempre atravesada por el velo deformador de la trama extraordinaria e inconcebible.

Por otra parte, para terminar de acotar los aspectos de las novelas de Arlt que nos permitirán trabajar los rasgos distintivos de nuestro corpus, debemos referirnos a sus fuentes literarias.⁴¹

En su estudio crítico sobre Arlt,⁴² Paula Speck se centra en el análisis de las conspiraciones que “grows up in an urban setting, hiding itself in the anonymous faces of the city street and constituting the secret meaning of these faces”,⁴³ y señala como precedentes la novela picaresca y (lo que resulta más interesante para nuestro trabajo) el eco que en mucha literatura –desde el *Wilhelm Maister* de Goethe hasta Balzac y Victor Hugo– tienen las sociedades secretas como motivo temático. También destaca que en la saga de Rocambole, una de las influencias explícitas de Arlt,⁴⁴ Ponson du Terrail recorre los caminos del complot. Los tópicos que toma Speck de las fuentes literarias del complot y que reconoce en las novelas de Arlt son los de conspiración, lenguaje secreto, laberintos y pasajes subterráneos y, en

⁴¹ La relación de *Los siete locos* y de *Los lanzallamas* con *Los endemoniados* de Dostoievski es innegable. Entre las novelas hay importantes coincidencias argumentales: el propósito de organizar una célula revolucionaria para tomar el poder por parte de un pequeño grupo, la caricaturización de los personajes (que en el caso de Dostoievski se sabe corresponde a personalidades de su época, incluido Turgueniev), la existencia de falsos militares, de una mujer coja, etc.

⁴² Las fuentes que mencionaremos a continuación son algunas de las que Paula Speck presenta en *Roberto Arlt and the conspiracies of fiction*, (*op. cit.*) en particular en el capítulo 3, donde rastrea los orígenes de las sociedades secretas en la literatura y las posibles fuentes del autor argentino.

⁴³ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁴ Véase *El juguete rabioso*, su primera novela, donde hay múltiples referencias a este autor.

particular, el “mastermind”, la mente maestra generalmente encarnada en un hombre anciano.⁴⁵

El trabajo de Speck repone la tradición de las sociedades secretas dentro de la que se inscriben las novelas de Arlt, algunas de cuyas características se proyectarán también en las narrativas del complot fantástico, en particular aquellas que hacen a la construcción de los personajes y al mundo “extraordinario” que rodea sus empresas. Por otra parte, el pastiche de géneros y tradiciones que caracteriza la obra de Arlt (baste mencionar la literatura de divulgación científica, el folletín, el relato existencialista –aún antes de que existiera como tal–, el ambiente espiritual de la literatura rusa, etc.⁴⁶) será también una constante en los textos de nuestro corpus.

En suma, dentro de las narrativas del complot fantástico, las novelas de Arlt iluminarán para nosotros cuestiones fundamentales: la construcción ficcional del complot como la construcción de una *historia* y un *hacer* alternativos, los personajes prototípicos del complot fantástico y las fuentes literarias y los campos discursivos no-literarios que nutren estas narrativas. Muy especialmente, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* constituyen un punto de partida para pensar los imaginarios sociales que subyacen a la concepción de cada complot y para analizar la relación que

⁴⁵ Speck repone la larga tradición de la literatura de la conspiración que probablemente nutre la obra de Arlt. Reconoce en el Astrólogo a un heredero del “profesor Moriarty” de Arthur Conan Doyle y de “Fu Man Chú” de Sax Rohmer.

⁴⁶ Remitimos a la bibliografía sobre Arlt.

las narrativas del complot establecen con estos imaginarios. En este sentido, debemos recordar que las empresas ficcionales de los complotados tienen un carácter transgresivo consustancial, que las extraña asimismo de imaginarios y creencias hegemónicas de su época porque expresan más bien un imaginario posible, un imaginario futuro que está en camino de formarse, un borrador que aún no ha adquirido el perfil preciso que le permitirá ser reconocido como tal.

2.2. El sueño: un complot desquiciado

César Aira es uno de los escritores más destacados del panorama contemporáneo de la narrativa argentina. En los últimos años la recepción de su trabajo ha sufrido una progresiva evolución y actualmente su obra es objeto de interés tanto en el ámbito académico como en el de las publicaciones y circuitos culturales (en esta evolución podemos leer un proceso de legitimación de su obra).⁴⁷

⁴⁷ En “La narrativa de César Aira: una sorpresa continua e ininterrumpida”, *Foro hispánico, La literatura argentina de los años '90* (bajo la dirección de Geneviève Fabry e Ilse Logie), volumen 24, Rodopi, Ámsterdam, 2003, Margarita Remón Raillard señala el lugar destacado de la literatura de Aira en la narrativa argentina y la caracteriza como una literatura de fin de siglo en que el caos y la confabulación son elementos claves. Sobre el estilo de Aira, remitimos a nuestra tesis de maestría, donde el autor ha sido presentado más ampliamente.

En *El sueño*, Aira narra la aventura de un vendedor de diarios que para salvar a Lidia, una joven madre soltera que parece haber sido secuestrada por las monjas del colegio “La Misericordia”, se inmiscuye en una confabulación que tiene por centro a ese instituto. El texto combina numerosas historias que convergen en la confabulación de las monjas. Bajo el colegio se oculta una maraña de túneles que alberga monjas autómatas y una empresa de fecundación artificial que las religiosas llevan adelante. Parodiando las características y medios del complot, la novela desarrolla la idea de que algo excéntrico se filtra en la existencia rutinaria del barrio, en el recorrido cronometrado del reparto de diarios y revistas, en la vida de la superficie. Gracias a la imaginación desquiciada de las monjas, los personajes vagan por un mundo paralelo, donde hay autómatas torpes, cámaras vigilantes y máquinas del tiempo y del lugar. El complot imaginado y en proceso de *Los siete locos* y de *Los lanzallamas* es un complot cumplido en *El sueño* porque los inventos y proyectos de las novelas de Arlt –todos ellos solamente realizados en el pensamiento de sus creadores– parecen “encarnados” en la novela de Aira.

Siguiendo el modelo narrativo del relato de aventuras, múltiples líneas narrativas se cruzan en la confabulación de las monjas: Togliazzi es un cajero estafador al que las monjas quieren casar con la madre superiora, quien lleva una doble vida bajo la personalidad de Lili, una señora que realiza la limpieza de algunas casas del barrio; Lidia resulta ser la nieta de

Togliazzi a la que las monjas también secuestran y el “profesor Neurus”, apodo de Phillipe Lamarque de Panzoust, es el científico creador de los autómatas y de la tecnología de los sótanos de “La Misericordia”.

La novela, con un estilo que Aira ya ha explotado en otros textos, abarca registros completamente disímiles:

Cada dosis, es decir, cada taza de té, mataba un sentido. Pero no eran cinco dosis, cinco tazas de té (una para la vista, una para el oído, una para el tacto, una para el gusto, una para el olfato). Eso habría sido más corriente, más “normal”, y en el fondo mucho menos horrible, porque el ser humano puede encontrar recursos para seguir viviendo...En realidad tenemos muchos más sentidos que los cinco canónicos; los tenemos en una cantidad innumerable, cada uno apuntando a un estrato del mundo...pero una sola (*se refiere a la taza de té*) ya era irreversible, era un microsentido que desaparecía para siempre, un enlace con una línea de la realidad que se perdía y no se recobraría.⁴⁸

—Pero habrá que estar atento —dijo Frías—. Estoy seguro de que tarde o temprano se les ocurrirá algo nuevo. No hemos ganado la guerra: sólo una batalla. La guerra es eterna.⁴⁹

⁴⁸César Aira, *El sueño*, *op. cit.*, p. 150. El paréntesis en cursiva nos pertenece.

⁴⁹*Ibid.*, p.188.

Disimilitud de lenguaje, de temáticas, pero sobre todo de registros que el lector puede reconocer fácilmente. En el caso de las citas que anteceden, Aira parodia el lenguaje de la historieta y de la narrativa cinematográfica clase B utilizando expresiones y situaciones canonizadas por estos medios:⁵⁰ “No hemos ganado la batalla: sólo una guerra. La guerra es eterna.” La escena misma alude a un estereotipo de desenlace.

Pero en la novela también se desarrolla un discurso fenomenológico sobre el tiempo y sobre los mecanismos de la percepción. Todo el libro se construye en un vaivén entre estos dos campos discursivos: uno (vinculado al relato de aventuras, al mundo de las posibilidades de la historieta, a la lógica narrativa del cine clase B) que guía la acción intensa, siempre al borde de lo verosímil y otra, que ralentiza el ritmo de la narración con fragmentos reflexivos que rozan la elucubración filosófica. Justamente, el discurso pseudo-filosófico permite al texto incorporar los aspectos inverosímiles de la trama (la desaparición de un personaje que se “esfuma” frente a la mirada de los otros o “los olvidos” del protagonista, por ejemplo) convirtiéndolos en soporte de una reflexión sobre las formas en que se aprehende la realidad y sobre los límites de la experiencia. Así, las reflexiones sobre el uso del tiempo, sobre la realidad, sobre el

⁵⁰ El cine “clase B” en su origen mereció ese nombre debido a los precarios recursos que se utilizaban y que determinaban notablemente la calidad del resultado. En la actualidad, la expresión se aplica a un género que surgió de esta condición inicial y que tiene características de narración y tramas diferenciadas, que ya no dependen de la mínima producción sino que han cristalizado en un estilo que incluye escenas de acción intensa, enfrentamientos de monstruos, rupturas de entornos escenográficos grandiosos, personajes y discursos estereotipados, etc.

conocimiento de los otros vienen a justificar discursivamente los aspectos extraordinarios de la narración. La heterogeneidad y niveles de prestigio de las fuentes parodiadas, desde el discurso fenomenológico sobre el tiempo, de registro proustiano,⁵¹ hasta el discurso y las estrategias narrativas de ciertos medios masivos de comunicación (películas e historietas –es relevante que el genio loco que ha creado la tecnología de las monjas reciba el apodo de profesor Neurus, nombre de un célebre villano de historieta–) evidencian lo transgresivo de la propuesta de Aira.⁵²

En lo relativo al tema del complot, la novela regresa al tópico de un grupo que intenta dominar una comunidad con fines imprecisos y medios insólitos. Al igual que en las producciones de los medios masivos que la inspiran,⁵³ resulta difícil acertar en qué consiste exactamente dicho dominio, que pertenece más al ámbito de lo verbal que al de las concreciones. El sentido político y transgresivo del complot fantástico (que podemos identificar muy bien en las novelas de Arlt) ha perdido toda su fuerza en *El sueño*. Aira retoma el complot de los medios masivos de

⁵¹ No desarrollamos este aspecto, pero la parodia a la obra de Proust abarca tanto el tratamiento que se da en la novela al problema de la percepción temporal como, por ejemplo, la confabulación de las monjas que han creado un té que, a la inversa del célebre té y de las magdalenas del escritor francés, acaba con los sentidos y, por lo tanto, con los recuerdos y con las posibilidades de aprehender el mundo.

⁵² De nuevo, la excepcionalidad de la propuesta reside en la mixtura de materiales: la reflexión filosófica sobre el tiempo y la concepción del mundo perceptual se combinan con el relato del complot de aventuras en la misma medida que la influencia proustiana se combina con las fuentes de la aún desprestigiada cultura masiva (en esta línea también encontramos una filiación muy fuerte con la obra de Roberto Arlt).

⁵³ La relación de la novela de Aira con las producciones de los medios masivos ha sido analizada en el subcapítulo “3.3. Intertextualidades y fuentes” de nuestra tesis de maestría.

comunicación, de donde surge despojado de sus matices y de su carácter sedicioso, pero acentuados sus códigos narrativos y los mundos imaginarios que le son afines.

La novela extrema estos códigos y, en particular, el mundo de la sofisticada tecnología del complot fantástico. Las máquinas-monjas, las creaciones inconcebibles y la existencia de un submundo con una estructura jerárquica paralela explotan los rasgos más interesantes de este imaginario:

Entonces sí llegó a los laboratorios y salas de situación, todos deshabitados por suerte [...] El instrumental no era moderno pero el producto era muy refinado. Había varias monjas a medio armar, colocadas en banquetas a cuarenta y cinco grados. A algunas les faltaban los brazos o la cabeza. Había monjas bebé, como muñecas, de cuarenta centímetros de alto, con sotana, cofia y cara de vieja. Algunas estaban abiertas, mostrando un interior barroco y retorcido.⁵⁴

Con esta adopción de los mecanismos narrativos del complot tal como han sido retomados por los medios masivos de comunicación, *El sueño* compendia ritmos, situaciones, discursos, inventos y personajes del complot fantástico; la horrorosa desmesura de la madre superiora, la actuación desorbitada de los autómatas gigantes, las creaciones de Neurus son claves que conforman el complot desquiciado de *El sueño*.

⁵⁴Aira, *op. cit.*, p. 142.

Esta desmesura, en apariencia sin rumbo, está orientada por un sistema de oposiciones binarias –principio ordenador por excelencia–: el mundo predominantemente masculino de los diarieros en oposición al mundo monjil, el kiosco como espacio de lo público opuesto al hermetismo del convento, la propuesta de dos lógicas y dos tiempos que se enfrentan, etc. La excepcionalidad del complot que se desarrolla, en que la confabulación de las monjas amenaza los alcances de la percepción natural (con su té que anula los sentidos y sus máquinas que cancelan las propiedades del tiempo y del espacio), confiere a la confabulación una dimensión metafísica que es responsable del “extrañamiento” del texto y de su distanciamiento respecto del imaginario de los productos de los medios masivos de comunicación.

Otro aspecto que nos interesará abordar es el del punto de vista desde el cual se narra el complot. En el caso de Aira, se narra desde la perspectiva de aquellos que se oponen al complot, a diferencia de la propuesta arltiana donde se narra desde la perspectiva de los complotados. Sin embargo, aunque elija esta perspectiva, *El sueño* confabula contra la esencia misma de esta forma narrativa al desdibujar los valores del bien y del mal asociados a los grupos en pugna, poniendo en suspenso un posible juicio moral (justamente, en este punto hay una divergencia importante respecto del sistema de valores de los productos de los medios masivos de comunicación que inspiran la novela).

En definitiva, en *El sueño* tenemos un modelo del complot fantástico-metafísico que explota objetos y espacios propios del complot fantástico, su imaginería inventiva y su tecnología excéntrica tal como han sido adoptados por la cultura de los medios masivos de comunicación. La novela de Aira ofrece un corpus rico para el análisis de personajes, para el estudio de la lógica de la acción y de los espacios de las narrativas del complot fantástico.

Tampoco es secundaria la conciencia de Aira, que se destila en el conjunto de su producción literaria, respecto del lugar de una narrativa periférica y de cuáles son los materiales con que se construye una narración en los tiempos contemporáneos si su autor reside en un rincón lejano del Cono Sur. De la misma manera que en la distribución de sus obras, donde Aira reivindica canales marginales de edición, también en la selección de los materiales con que construye sus relatos hallamos una práctica de reciclaje de referentes mundiales (como son las producciones de los medios masivos de comunicación), referentes masivos pero con una difusión restringida (como son las producciones de los medios masivos nacionales y todas las referenciales ligadas a sucesos contingentes) y formas muy específicas del universo acotadísimo de la vida barrial. La aleación o el ensamble de estas disimilitudes orienta de un modo particular el imaginario del complot fantástico en *El sueño* y genera una corriente alternativa en la conformación de los imaginarios, discordante de aquella que surge del

imaginario hegemónico. Consecuencia de esta elección de materiales que sigue un proceso casi de “reciclado cultural”,⁵⁵ la novela de Aira, que en apariencia ha despojado al complot fantástico de su sentido de transgresión política, es la que podría estar proponiendo una política narrativa que responda con mayor intensidad al problema de cómo se desarrollan narrativas del complot fantástico en las culturas periféricas.⁵⁶

2.3. *El día del hurón: un Apocalipsis de intertextualidades*

Chávez Castañeda es un escritor que formó parte del grupo del Crack. Resulta interesante este precedente porque se trata de un grupo que se situó en el medio cultural mexicano con un manifiesto publicado en 1996 que –si bien poco o nada parece haber guiado las producciones posteriores de sus integrantes– sí resulta elocuente en su intento de deshacerse de una tradición temática y estilística que consideraban había limitado las posibilidades de la producción literaria nacional.⁵⁷ En efecto, *El día del*

⁵⁵ Daniel Castillo-Durante (en “From postmodernity to the rublish heap: Latin America its cultural practices”, *Latin American Postmodernisms*, Richard, A. Young, Rodopi, Atlanta, 1997) se referirá efectivamente al “rublish heap”.

⁵⁶ El problema de las narrativas del complot fantástico en el marco de las culturas periféricas es tema privilegiado del último capítulo de este trabajo.

⁵⁷ El manifiesto, que resucita la arbitrariedad, la juventud y el extremismo de todo manifiesto que se precie de tal, pondera la producción de novelas totales, novelas mundo, de riesgo formal. Según Ignacio Padilla, el crack propone “una estética de la dislocación”: “La dislocación de estas novelas del *Crack* no será a fin de cuentas sino remedo de una realidad alocada y dislocada, producto de un mundo cuya *massme-*

hurón es una novela que se sitúa en relación con genealogías marginales respecto del campo literario mexicano, en particular las vinculadas a la serie negra y a la literatura de ciencia ficción. A pesar de que la novela se distancia de algunas características propias del complot fantástico tal como se presentan en las dos obras a que nos hemos referido hasta el momento (carece, por ejemplo, de invenciones o creaciones científicas y técnicas) resulta en cambio un preciso exponente de las realizaciones actuales del imaginario del complot fantástico. Tal vez su limitación –en cuanto a su acierto estético– surja precisamente de su ambición de incluirlo todo en una narración en que prevalece el recurso de exposición de ideas y de teorías por sobre la narración de sucesos que resulta desordenada y apabullante.

El día del hurón es una novela excéntrica. Refiriéndose a su concepción, Chávez Castañeda recuerda que surgió como “una novela negra en que iba a meter todo. Tengo esa tendencia totalizadora. Si era una novela negra, yo quería hacer un homenaje de todo lo que había leído, de todas las películas que había visto. Por eso salió esta ciudad de literatura negra, de muchas intertextualidades y tiene mucho de Foucault, tiene mucho de experimentos de psicología.”⁵⁸

El argumento de la novela presenta una apariencia caótica y más que responder a un desarrollo de sucesos, las peripecias que los personajes

diatización lo lleva a un fin de siglo trunco en tiempos y lugares, roto por exceso de ligamentos.” Cf. Ignacio Padilla, en “Manifiesto del crack. III Septenario de bolsillo”, reproducido en *Revista de Cultura. Lateral*, nº 70, Barcelona, octubre 2000.

⁵⁸ Véase entrevista con el autor en Mauricio Carrera-Betina Keizman, *El minotauro y la sirena*, Lectorum, México, 2001, p. 84.

sufren son el pretexto para narrar la superposición de acontecimientos que convierten a la ciudad en el verdadero gran personaje de la novela.

El día del hurón comienza cuando Rosas Palazán llega a Zagarra para matar a un hombre, pero ha perdido los datos de su víctima y por lo tanto deambulará por la ciudad intentando reconocerla. Mientras tanto, Borques, un policía científico, se dedica a elaborar teorías sobre el mal, sobre el crimen y el castigo, y Vidoc, otro personaje principal, encuentra un morboso placer en su trabajo de médico forense. Estos personajes se conectarán con los tres hechos que se erigen en el libro como verdaderos acontecimientos: la extraña peste que ha atacado a los habitantes de la Zagarra baja y que los desangra, las mujeres embarazadas que mueren, al parecer víctimas de un asesino que les destroza el cráneo (luego Vidoc descubrirá que en verdad son víctimas de una suma de particularidades, entre ellas el uso de un líquido para lentes de contacto al que son sensibles) y, por último, las actividades del Verdugo, un estafalario conductor televisivo que desnuda la hipocresía y degradación de los habitantes de Zagarra en juegos violentos y humillantes, quien convocará al día del hurón, es decir, el día del caos y del levantamiento.

Es probable que la profunda influencia de la imaginería cinematográfica haga de este libro el más afín a la descripción y análisis

que realiza Jameson de los “textos conspiratorios”.⁵⁹ De hecho, encontramos en *El día del hurón* muchas de las características que se exponen en *La estética geopolítica*, desde la pulsión alegórica hasta la idea de que en los textos conspiratorios contemporáneos hay un desplazamiento en la matriz del género detectivesco que va de lo individual a lo colectivo:

...el thriller de conspiración comienza apropiándose los útiles patrones convencionales de actancia en otros subgéneros, como la historia de detectives que gira alrededor del triángulo formado por el detective, la víctima y el asesino [...] lo que se garantiza es cierta modificación de la categoría del protagonista individual en una situación en que se pretende una colectivización de las funciones individuales tan absoluta como sea posible: no ya una víctima individual sino todo el mundo, no ya un malo individual sino una red omnipresente, no ya un detective individual con una misión concreta sino más bien alguien que irrumpa en todo esto como cualquiera lo habría hecho.⁶⁰

La novela de Chávez Castañeda responde perfectamente a la descripción de Jameson: Rosas Palazán, cruza de asesino a sueldo y detective, desembarca en el aeropuerto de Zagarra como quien desembarca

⁵⁹ Fredric Jameson, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, op. cit., 1995.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 55.

en un infierno (hay en el aeropuerto una amenaza de bomba y, en el tren que lo lleva a la ciudad, presencia el asalto a una mujer). Palazán es alguien que irrumpe en medio de la red de males que oprime la ciudad; la ambigüedad ética de todos los personajes y la sospecha sobre su papel en este complot impreciso que nunca llega a “decir su nombre” acentúan aún más el carácter de totalidad de la conspiración. También lo relativo a la tendencia alegórica de la novela se explica por esta colectivización: esta “narrativa no puede sino seguir siendo alegórica, ya que el objeto que intenta representar –esto es, la propia totalidad social– no es una entidad empírica y no se puede materializar como tal ante el espectador individual.”⁶¹

En *El día del hurón* esta materialización toma, en efecto, la forma de la ciudad, que se concibe como la alegoría por excelencia de todos los males. Hablar de una alegoría nos lleva directamente al campo de la ética, sea que la consideremos tal como propone Durand “la traducción concreta de una idea específica difícil de captar o expresar en forma simple”⁶² o que la consideremos una red de significado que responde a una indagatoria sobre la realidad ficcional.⁶³

⁶¹ *Ibid.*, p. 70.

⁶² Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1971 {en francés, 1964}, p. 12.

⁶³ Víctor Antonio Bravo afirma, al respecto, que “la narrativa contemporánea ha transformado la ‘fijeza’ de la alegoría de un centro de metamorfosis en una ‘red infinita de correspondencias’”. (Víctor Antonio Bravo, *op. cit.*, p. 233).

La idea de la red alegórica es particularmente interesante para pensar *El día del hurón* y abre un aspecto que hasta el momento no hemos señalado en los textos del complot fantástico: el problema del mal y de la ética (recordemos que la existencia misma del complot constituye un destabilizador social, un mecanismo en contra del orden instituido). La conjura es, en la novela de Chávez Castañeda, la manifestación del mal y como tal se encuentra diseminada tanto en la multitud como en cada uno de los personajes (Rosas Palazán podría ser su herramienta, al igual que los jefes que le encargan detener al Verdugo o aun éste mismo, que “recogió el descontento y la inclinación a la conjura dominante en la ciudad”⁶⁴). La novela plantea una problemática de carácter ético centrada en la reflexión alrededor de las formas contemporáneas del mal. Un personaje medita sobre la necesidad de nuevos castigos: “un inventor para esta época y castigos nuevos, acordes con los crímenes actuales.”⁶⁵ El complot es el del caos y el del orden, es el del mal innombrable y, por eso, en las alambradas que separan una posible zona infectada, el letrero reza: “Pasada esta reja [...] hay algo que no tiene nombre en ningún idioma.”⁶⁶

Los aspectos materiales del complot (maquinarias e invenciones que son fundamentales en las novelas de Arlt y Aira) son remplazados en la novela de Chávez Castañeda por una materialidad distinta: la materialidad

⁶⁴ Ricardo Chávez Castañeda, *El día del hurón*, Nueva imagen, México, 1997, p. 59.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 159.

del mal, que aparece bajo la forma de la descripción de las autopsias, de los enfrentamientos, de las enfermedades.

–Se desangran. Un rasguño es suficiente; a veces menos que eso. Los ilusos han llegado a taponarse los orificios del cuerpo: los oídos, la nariz, el culo. No sirve. La hemorragia surge sin sintomatología previa, imparable. Imagina un globo lleno de agua con una gran perforación, así se mueren.⁶⁷

La materialidad de la muerte y de la enfermedad contrasta con el grado de diseminación e indefinición del complot. En el texto, se presentan como causa y consecuencia, o mejor aún, la muerte y las laceraciones de la carne son expresión y consecuencia del mal, del mismo modo que el complot lo es. En este sentido, la novela se constituye a partir de un horizonte de conocimientos que repone el vacío respecto de los lazos entre el mal, el complot y las muertes. Esta indeterminación se carga de significado por la apelación a un imaginario común, el de las ciudades futuristas en decadencia, el de las sociedades diezmadas por la ruptura de los antiguos lazos que las constituyeron.

Por otra parte, tal como en la mayoría de los textos del complot fantástico, los referentes contextuales dotan a la obra de un elevado poder referencial. Así, *El día del hurón* exagera las características y

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 36-37.

acontecimientos de las grandes urbes contemporáneas (pobreza, marginación, desprotección de los más débiles, en particular los niños que, se denuncia, son secuestrados para participar en peleas mortales en las que los adultos disfrutan y apuestan), describe un programa televisivo que extrema el modelo de los programas “de juegos”, alude a la proliferación de enfermedades nuevas (la alusión al sida es evidente) y su posible origen conspirativo, etc. Pero esta referencialidad está lejos de proponer una clave de lectura unívoca porque tal como señala Pavel refiriéndose a *El castillo* de Kafka, “la naturaleza del contexto de la ficción nunca deja de ser esquiva [...] es imposible pensar una métrica de desviación óptica que sirva consistentemente para todas las circunstancias de la novela.”⁶⁸

El día del hurón se ubica en un margen del territorio de las narrativas del complot fantástico, aquel que limita con la ciencia ficción. La novela de Chávez Castañeda no es precisamente una novela de ciencia ficción ya que no respeta la convención inicial de este género,⁶⁹ pero, en cambio, podemos reconocer en la novela características afines a las que Piglia adjudica a la obra de Thomas Disch:

⁶⁸ Thomas G. Pavel, *Mundos de ficción*, Monte Ávila editores, Venezuela, 1995, p.115.

⁶⁹ Si consideramos la taxonomía que propone Umberto Eco en “Los mundos de la ciencia-ficción”, vemos que la novela de Chávez Castañeda se acerca a lo que Eco denomina “metatopía y metacronía” (simplificando, fases futuras de un mundo real presente). Pero aun así no se trataría de ciencia ficción ya que –parafraseando a Eco– lo que en la novela interesa “es el estado alucinado y alucinatorio del mundo descrito” y no “de qué modo se ha vuelto posible ese mundo.” Cf. Umberto Eco, *De los espejos y otros ensayos*, “Los mundos de la ciencia ficción”, Barcelona, Lumen, 1988.

Thomas Disch sintetiza una tendencia de la actual narrativa norteamericana que trabaja en los bordes de la ciencia ficción, combina delirios filosóficos con pesadillas políticas y especula con los mundos posibles. Un imaginario exasperado y fuera de tiempo que elabora sus materiales a partir de los restos de la alta cultura y el cadáver de sus héroes (Nietzsche, Pound, Gödel) entreverados con el brillo agónico de las series de TV [...] Se abre allí un campo de renovación en donde entran todos los estilos y todas las jergas [...] un camino que rechaza frontalmente la oposición entre las tradiciones de la alta cultura y los productos de la cultura de masas [...] Novelas como *Campo de concentración* o *334* [...] se mueven en el espíritu de la ciencia ficción pero no conservan ninguno de los rasgos externos del género.⁷⁰

La filiación de *El día del hurón* con imaginarios propios de la literatura y del cine norteamericano y aún con el horizonte de reflexión teórica de los grandes intelectuales de la postmodernidad imprime su sello en el complot fantástico de la novela en lo que respecta a la trama, a la forma en que se concibe el poder y el todo social.

Mientras los aspectos fuertemente formales y de construcción de mundos narrativos del complot fantástico están más desarrollados en otras

⁷⁰ Ricardo Piglia, *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Daniel Link (comp.), La marca, Buenos Aires, 1994, pp. 44-5. (Tomado de "Thomas Disch: como un auto lanzado a fondo por una carretera vacía", entrevista de Ricardo Piglia a Thomas Disch, *Crisis*, 54, Buenos Aires, octubre, 1987).

novelas del corpus, *El día del hurón* resulta fructífero para el análisis de la conformación del imaginario del complot fantástico en sus versiones contemporáneas hegemónicas, menos vinculadas con la tradición literaria y más con una nueva vertiente filosófica y con los aportes del imaginario cinematográfico y del imaginario de la ciencia ficción. También aportará mucho sobre los aspectos éticos y sobre la concepción del mal y de lo desviado en las narrativas del complot fantástico.

2.4. Poeta ciego: el complot total

A diferencia de la novela cuyas características hemos esbozado en el punto anterior, *Poeta ciego* es una novela de la forma. En la actualidad, no es habitual un proyecto literario como el de Mario Bellatin en que el mecanismo, la estrategia escritural que guía el relato, ocupe un lugar tan destacado. Bellatin concibe su escritura como producto de una intensa reflexión sobre el acto de escribir y su idea acerca de lo que es (o debiera ser) un texto literario ha sido fundamental en su obra. Su propuesta enfatiza la autonomía de la literatura y la construcción de la obra como un cosmos independiente del autor, del contexto histórico y de toda coartada circunstancial; por eso, aunque aborde temas que van desde la enfermedad y la muerte hasta los grupos secretos y las relaciones asfixiantes, lo hace

“extrañándolos” de tal suerte que los mundos que convoca resultan constructos literarios que se precian de su artificialidad.

Todos los libros de Bellatin –novelas cortas de palabras precisas– funcionan como una lupa que focaliza en lo que se narra. Aislados del entorno, escasamente reconstruyen motivos o historia y se presentan con la naturalidad de “posibles instantes de vida”. Cabría preguntar de qué instantes de vida se trata porque el estilo transmite una intención “artificial”,⁷¹ alejada de las estrategias del realismo.⁷² En los libros de Bellatin, el despojamiento del lenguaje (sustentado en la falta de adjetivos, en la ausencia de diálogos, en la sintaxis simplificada, en la ausencia de nombres propios y de toponímicos, etc.) llama la atención sobre su artificialidad (una artificialidad presente en cualquier texto pero generalmente menos expuesta):

El Pedagogo Boris supo de la existencia del *Poeta ciego* una tarde de invierno que acudió sin saberlo a un punto de captación de adeptos con el que contaba la Hermandad. Aquel lugar se llamaba Palacio de

⁷¹ Este mecanismo es afín a lo que Shklovski llamó la “liberación del objeto del automatismo perceptivo” (Ver Shklovski, *Teoría literaria de los formalistas rusos*, “El arte como artificio”, Siglo XXI, México, 1999, {1965 en francés}, p. 61). Nótese que un mecanismo habitual para liberar al objeto de su automatismo es la singularización, pero en el caso de Bellatin esta singularización está marcada por una generalización lingüística. Los personajes son la Mujer, el Poeta, el Peluquero, generalizaciones absolutas, seres sin nombre cuyas extraordinarias acciones impiden en el lector cualquier tipo de percepción automatizada.

⁷² Recordemos que los libros de Bellatin prácticamente carecen de descripciones. Véase Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, Siglo XXI, México, 1998, cuyo primer capítulo señala que los sistemas descriptivos constituyen elementos fundamentales para la construcción de la ilusión de realidad.

las Mujeres Desnudas. Después de una primera incursión en que lo dejó interesado una mujer que lucía un prominente lunar en uno de los hombros acudió una y otra vez.⁷³

Este despojamiento formal coexiste con un extremo despojamiento afectivo en la presentación de los personajes y en la perspectiva del narrador. Las emociones de los personajes están atenuadas por lo económico del lenguaje que las narra y los hechos más inquietantes no apelan a la emoción del lector y, por el contrario, la exorcizan. El texto evade tenazmente la profundización de las motivaciones o de la vida interior de los personajes; sus actos se narran desde una perspectiva impasible. Lo económico de la narración (tanto en sus aspectos estilísticos como en lo que al argumento se refiere: en *Poeta ciego* lo desconocemos todo, por ejemplo, del Pedagogo Boris) constituye una apuesta a la incompletud que además de ser un nuevo elemento desautomatizador en el sentido formalista del término deja caer sobre la novela una marca indeleble que nos recuerda constantemente su carácter de construcción ficcional (según Pavel: "...la incompletud tematizada y hasta podría decirse escenificada podría entenderse como una reflexión tanto sobre la naturaleza de la ficción como sobre la naturaleza del mundo."⁷⁴).

⁷³ Bellatin, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁷⁴ Thomas G. Pavel, *op. cit.*, p.131. "Para muchos escritores, la incompletud constituye una característica central distintiva de los mundos de ficción." *Ibid.*, p. 130.

En *Poeta ciego*, un hombre funda una secta alrededor de las irregularidades de la piel y del poder funesto o promisorio de los lunares. Los fieles están sometidos a perversos métodos pedagógicos y la vida del grupo se guía por los crípticos escritos del líder-poeta. Virginia, su mujer y compañera, asesina al poeta de la castidad después de descubrirlo teniendo relaciones sexuales con una adepta. A partir de la muerte del líder, se desencadena la lucha entre sus seguidores: asesinatos, atentados masivos y robos de trozos de piel donde se encuentran los codiciados lunares mágicos.

En Perú, la novela fue leída como una metáfora de Sendero Luminoso. Se cuestionó al autor que hiciera ese “tratamiento de lo sectario cuando había grandes tratados sobre este tipo de conductas. Sacaban a colación *La guerra del fin del mundo*, por ejemplo. De alguna manera apelaban a este tratamiento de respeto a lo histórico, a lo social, a entender las causas.”⁷⁵ La propuesta del Bellatin era otra:

...yo creo que uno puede dialogar con este fenómeno de otra manera, que por lo insólito de este movimiento era necesario descubrir este tipo de mecanismos de manera más abierta. Pienso que mientras no se establezca otro tipo de lector y de espacio para lo literario, todavía va a existir esa lectura muy anclada con lo real, con lo social, que impedirá que surjan nuevas formas de escribir, de percibir, de

⁷⁵ Véase entrevista a Mario Bellatin en Mauricio Carrera-Betina Keizman, *op. cit.*, p. 231.

repcionar lo literario. Me parece que sí debería de combatirse esta retórica a la cual estamos acostumbrados.⁷⁶

Esta polémica resulta relevante porque nos recuerda la problemática relación que las narrativas del complot fantástico establecen con su contexto y, por eso, aun en una novela como *Poeta ciego*, en que la insistente artificialidad de las acciones podría desalentar estas búsquedas, vemos que el tema mismo las incita.

Como narrativa del complot fantástico, *Poeta ciego* es sobre todo la narración de la secta porque la novela de Bellatin exalta los elementos sectarios, de grupo secreto, que están ligados al complot. Las reglas y el mundo que la secta propone es de una arbitrariedad sin más justificativos que la “lógica” interna que el Poeta concibe para su proyecto. La verosimilitud se desarrolla de modo tal que en la lógica interna del texto la organización de la secta parece justificada para los incluidos y, aunque trastornada para el lector, termina imponiéndose por la fuerza de la narración.

El texto que abre el libro no se refiere a la secta propiamente dicha sino a una “Ciudadela Final” donde están recluidos los afectados por una enfermedad contagiosa y donde, paradójicamente, todos quieren entrar. A su vez, este relato se supone extraído del “Cuadernillo de las Cosas

⁷⁶ *Ibid.*, p. 231.

Difíciles de Explicar” que escribe el Poeta. Por lo tanto, el mundo de los hechos narrados tiene un origen autorreferencial porque el “Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar” es el cuaderno que escribe el Poeta y, en ese sentido, el universo del libro parece surgido de las fantasías y visiones de un personaje.⁷⁷ Este sistema de autorreferencias y de repeticiones acentúa el carácter centrípeta del texto, que también abarca lo temático ya que la secta, por ejemplo, carece de esa pulsión hacia el todo social que caracteriza a las otras narrativas del complot fantástico. En *Poeta ciego*, la finalidad de la secta es hacer más adeptos, su finalidad comienza y termina en sí misma, su intención es que todo sea secta.

La propuesta de la novela es la de un complot en ciernes, atrapado por el recorrido circular de su propio desarrollo. No es, como en las novelas de Arlt, la historia de la preparación de un complot; tampoco es, como en Aira, la narración de la lucha contra el complot desencadenado. En el texto de Bellatin, el complot fantástico representa el “estado natural” del mundo de la novela, que nos introduce en el interior y en el medio de su desarrollo. La sensación circular (casi laberíntica) que insinúa la sucesión de los acontecimientos narrados se debe a que lejos de una pulsión de avance cronológico o de encadenación lógica, el relato se desarrolla bajo una lógica de incremento de la tensión de los acontecimientos. Esclavos de

⁷⁷ Como contrapartida, resulta evidente que para los personajes de la novela la lectura no es una experiencia discursiva. Tal como le sucede al Quijote con los libros de caballería, los personajes de *Poeta ciego* se desentienden del carácter ficcional de sus lecturas y les atribuyen correlación directa con sus vidas.

su afán de seguir los pasos del Poeta, la pugna entre los personajes es la narración de una opereta de equívocos en que la acción de cada uno constituye a la narración pero no aporta al avance de la trama porque nada modifica en el orden de los acontecimientos. Como consecuencia, el lector tiene la sensación de estar leyendo lo mismo una y otra vez, sobre todo porque los sucesos –todos ellos narrados con una misma, homogénea intensidad– se perciben como una secuencia frenética debido al “tempo narrativo” que domina el texto, ausentes las pausas descriptivas y reflexivas.

Cabría entonces pensar que si el supuesto desarrollo de la trama no tiene verdadera importancia en tanto que el texto no tiende a un desenlace y apenas genera una intriga que el lector deba perseguir, entonces, la novela nos invita a una ampliación en otros sentidos (piénsese, por ejemplo, en la ampliación de nuestro conocimiento del carácter de los personajes y de los sucesos narrados o, en este caso, en una ampliación de nuestro conocimiento de los mecanismos de la secta, de su ritmo interno). Efectivamente, el texto despliega los mecanismos internos del grupo en el complot y es este aspecto el que particularmente aporta la novela de Bellatin a la conformación de nuestro corpus. Hay una focalización extrema en los ritos que conforman la sociedad secreta que, por otra parte, cumple con los principales rasgos señalados por Simmel, quien ha reflexionado sobre las características sociológicas de las sociedades secretas: la idea de

un grupo que toma el secreto como forma de existencia, el sentido sociológico del secreto que se convierte en interno y determina las relaciones de quienes lo poseen en común; también el aprendizaje del silencio, la amenaza y el castigo como formas de cohesión y de mantener la discreción, el aprendizaje de las reglas como una iniciación cuyo principal objeto es la comunicación de contenidos espirituales y principios de jerarquía y el hecho de que “al estar construida la sociedad sobre una base arbitraria, determina una gran libertad y riqueza de formas.”⁷⁸

La ausencia de un entorno, de un mundo construido en el que el complot se desempeña y, podemos agregar, al que el complot se opone, concentra aún más esta focalización en la confabulación misma. Por eso, aunque podemos ver rasgos de otro primer mundo contextual que no es secta en la alusión a aquellos que quieren incorporarse al grupo, se trata de presencias mínimas, siempre secundarias.

La particularidad de *Poeta ciego* es que lejos de ampliar la zona de interacción entre el complot y el mundo, riza el texto sobre sí mismo en la narración de la secta. El mundo del complot sufre una progresiva y fractal segmentación en complots sucesivos, superpuestos, divergentes que ocupan todo el espacio narrativo. Así, en *Poeta ciego*, el complot fantástico se maximiza y a la vez pierde el contexto que lo orienta, aquel contra el que el complot operaría.

⁷⁸ Georg Simmel, *Sociología I. Estudios sobre las formas de socialización*, Alianza, Madrid, 1986, p. 406. Para las características de las sociedades secretas nos basamos en el capítulo 5, “El secreto y la sociedad secreta”.

En esta dirección, la novela se centra en la elaboración de las formas, es decir, en los ritos, costumbres y rutinas del grupo. Estas construcciones imaginarias usurpan el lugar que en otras narrativas del complot fantástico ocupan las invenciones en tanto que medios por los que la secta o el grupo se realiza como tal. Como la secta de *Poeta ciego* lleva adelante un complot pedagógico, la manipulación está sostenida por los sistemas de enseñanza y de formación (las posibilidades de la manipulación mental constituyen un verdadero hito del imaginario contemporáneo del complot social):⁷⁹

Durante cuatro horas seguidas, los Aspirantes repetían en voz alta la mayoría de los preceptos. Tenían en la mano una vara de madera negra para apartar las fuerzas del mal. Las pequeñas piedras cumplían una función similar. El dolor que causaban en las rodillas obligaba a los Aspirantes a estar atentos a la aparición de fuerzas oscuras. En estas ocasiones, La Profesora Virginia hacía uso del Método de Memoria, que consistía en que los aspirantes recordaran el nombre del tratado y el contenido del precepto en el momento en que se mostraban unas imágenes.⁸⁰

Consecuencia de la ampliación del complot, *Poeta ciego* no postula a un personaje como detective-opositor-indagador de la historia de la

⁷⁹ La manipulación mental como una herramienta del complot aparece en por lo menos otras tres novelas del corpus: *El sueño*, *El día del hurón* y *El testamento de O'Jaral*.

⁸⁰ Bellatin, *op. cit.*, p. 35.

confabulación sino que incita al lector a tomar este rol, porque no hay otro espacio exterior al complot desde el que pueda producirse la investigación o la oposición. La lectura, en consecuencia, es una invitación a reconstruir la narración del complot (y decimos reconstruir porque la autorreferencialidad del libro también se funda en que los fragmentos narrativos refieren y explican otros fragmentos) de modo que se genera una circularidad de iluminación de sentidos que confluye en el complot.

En resumen, *Poeta ciego* provee para nuestro análisis una aventajada representación de los mecanismos cohesivos que hacen al interior del complot, propone un modelo muy autónomo de complot fantástico que elude los tópicos constituidos de este imaginario para cultivar, en cambio, sus ribetes más exóticos. Su misma economía narrativa dice mucho sobre las condiciones de existencia de los textos del complot fantástico, sobre la percepción de un mundo fragmentado y de una pulsión transgresiva que ha perdido conexión con sus orígenes y sus objetivos. Al igual que en las otras novelas del corpus, la multiplicación del complot es indicio de la inestabilidad del sistema, solo que como la novela de Bellatin elude el contexto contra el que el complot atenta, poco podrá aportar en lo relativo al análisis de los imaginarios que se ponen en juego porque *Poeta ciego* es la representación del complot fantástico como mecanismo sin destino que, por lo tanto, trabaja sobre todo los aspectos del complot como una creación

ritual y como un espacio teatralizado a imagen y semejanza de la “mente maestra” que lo concibe.

2.5. *El testamento de O'Jaral: el complot múltiple*

Tal como lo hace en *El testamento de O'Jaral*, en gran parte de sus novelas Cohen construye espacios imaginarios que lindan con los mundos de la ciencia ficción. También es cierto que sus textos, originales y poéticos, responden a una imaginación refinada y establecen relaciones entre sí por medio de personajes, situaciones o del entorno que se construye. El imaginario de Cohen es particularmente afín al complot fantástico ya que más allá de argumentos puntuales, el mundo de sus textos está dominado por poderes ocultos que aspiran a la omnipresencia, por “consorcios” que regulan las conductas sociales e individuales y por una reflexión intensa respecto de las posibilidades de la rebeldía en sociedades que remiten a las actuales. La transformación del ciudadano en consumidor y del estado en consorcio son los conceptos medulares que articulan el pensamiento del escritor. De un libro a otro, hallamos la saga de hombres que buscan su individualidad y un espacio al margen de las manipulaciones del ciudadano-consumista. Las rebeliones colectivas e individuales, y la imaginación y la experiencia intensa son, en las novelas, dispositivos

capaces de neutralizar la incidencia del poder en la vida de los individuos. Sin embargo, aunque no parezca, su literatura no es apocalíptica, más bien enarbola la opción de la independencia y del trabajo en los márgenes.⁸¹ Sensible a esta perspectiva, Glen S. Close lee *El testamento de O'Jaral* "como un tratado ficcionalizado de la dinámica de la sociedad posmoderna, sobre el estatus de la cultura de la imprenta y las posibilidades de la resistencia ideológica a un sistema de poder cuyo centro no está en ningún lado y cuyos efectos están en todas partes."⁸²

En *El testamento de O'Jaral* hallamos el eco de saberes políticos y sociológicos de la época (tal como sucede en la obra de Arlt)⁸³ aunque Cohen se inclina por una muy particular visión en que las instituciones y los medios de comunicación parecen haber absorbido la mayor parte de los imaginarios y en que las posibilidades de rebelión son mínimas debido a que también ocupan un lugar en el sistema y, por lo tanto, se han convertido en previsibles elementos que alimentan la fantasía de una oposición y que en definitiva legitiman el poder. Otro rasgo propiamente arltiano en los personajes "intelectuales" de Cohen es el carácter asalariado

⁸¹ Cohen está particularmente interesado por las opciones (o no-opciones) de la política cultural, ubica su propia obra en una zona marginal en lo temático y en lo estilístico respecto del gran mercado. Remitimos muy particularmente al artículo publicado en la revista *Mil palabras*, primavera 2001, (véase http://www.marcelocohen.8m.net/en_opaco.htm), donde reivindica una escritura trabajada, pero de temas y problemas propios, que no reproduzca aquellos que son dados. Citando a Adorno, recuerda que "La grandeza de una obra de arte radica únicamente en el poder de permitir que se oiga aquello que la ideología oculta."

⁸² Glen S. Close, *op.cit.*, p. 167.

⁸³ También Close señala el vínculo de Cohen con Arlt mediante una breve referencia: "Posteriores complicaciones arltianas en el texto de Cohen incluyen la ubicación de la guarida de Ravinkel en un edificio disfrazado de imprenta." *Ibid.*, p. 167.

y dependiente de estos “trabajadores de la palabra” (sean escritores o traductores, aparecen una y otra vez al servicio de alguien).

El testamento de O’Jarl comienza con la referencia a una extravagante pero actual forma de rebelión: la indiferencia. Aparentemente, el consorcio, una asociación de ribetes imprecisos, busca a O’Jarl para que ubique a su hermanastro Ravinkel, sospechoso de ser la cabeza de esta organización. Badaraco, representante del consorcio, explica a O’Jarl su punto de vista:

Alentamos la crítica y a veces la financiamos. Ahora bien: la dispersión, el desmembramiento, el rencor en las sombras, la agresividad sin salida, eso no nos gusta nada nada. Qué decirte de la indiferencia, ¿no? ⁸⁴

Esta es la forma de la conspiración que atraviesa la novela de Cohen. Sin embargo, esa instancia se ve superada por la conspiración del mismo O’Jarl, quien experimenta la mística creencia de estar destinado a una revelación que iluminará al mundo. En consecuencia, O’Jarl pone su vida al servicio de una obsesiva formación que lo encaminaría a esa revelación que desconoce cuándo y cómo sucederá.

En una forma más general, podemos decir que el mundo de la novela está escindido en numerosas empresas: conspiraciones, poderes, conjuras

⁸⁴ Cohen, *op. cit.*, p. 19.

varias en las que los distintos personajes parecen involucrarse. Del otro lado están “Ellos. Los de Arriba de Todo”, tan imprecisos y omnipresentes como quienes se les oponen: la gente de Rivenkel, que “no tienen células, no tienen estructuras. La idea es que cada cual controle a todos los demás”⁸⁵, los de Néctor, un grupo que cree en el poder combativo de las historias que se desviarían del “Cuento Único Dominante”, y también los Muertos, que vigilan a O’Jaral y lo orientan hacia sus propios fines.

El mundo de la novela, con distorsiones, remite al nuestro: la biografía de Ravinkel incluye su paso por una organización terrorista similar a las que durante los ‘70 se multiplicaron en Latinoamérica, la referencia a los periféricos no hace más que remitir a las miles de personas que han “quedado afuera” en el sistema imperante y hay, por ejemplo, un referéndum sobre la anexión al sistema panatlántico que tiene ecos de la prédica globalizadora:

“El país despega, la economía choca con sus límites. No podemos seguir con la melodía obsoleta de la independencia nacional, aferrarnos a una forma equivocada del orgullo, ¿no es cierto? Nuestra democracia será mejor, más cosmopolita si sabemos fusionarnos a tiempo.”⁸⁶

⁸⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

Por su alto nivel de referencialidad a un contexto que, aunque deformado, remite fuertemente a nuestra propia época, la novela de Cohen (junto con las novelas de Arlt) es la que cumple más cabalmente con la doble articulación del complot fantástico que actualiza un imaginario social contemporáneo a la vez que lo tensa hasta sus expresiones más extremas. También es esta novela la que enfrenta con mayor rigor la necesidad de pensar este imaginario desde la perspectiva periférica de los países tercermundistas.

En el mundo disgregado de la novela de Cohen, las nociones de totalidad y de fragmentación conviven de una manera sincrética bajo la inspiración de conceptos provenientes de teorías sociológicas y políticas contemporáneas: la globalización y la segmentación, las nuevas formas del poder, el rol de la comunicación y del consumo, la red como el modelo que permite abordar muchas de estas categorías, etc.

En efecto, *El testamento de O'Jaral* funciona como caja de resonancia del cuerpo de creencias y saberes de nuestro período. Estos discursos se incluyen en el texto como diálogos (muchas veces intensificando su carácter de retazos de discurso que el lector es capaz de reconocer y que conforman el habla y, podríamos decir, el horizonte ideológico de los personajes). En otros casos, exhiben espacialmente su materialidad en tanto recortes, reproducciones y deshechos de enunciados.

Así sucede con las inscripciones que en las paredes realizan los seguidores de Ravinkel:

LA POLITICA ES LA LUCHA POR LA EXISTENCIA.⁸⁷

PROTAGONICE SU VERGÜENZA.⁸⁸

LA POLITICA ES UNA EXISTENCIA MEJOR.⁸⁹

Las que cubren los vagones del tren:

CONSTRUYAMOS LA SALUD DE TODOS CON LA AMBICIÓN
INDIVIDUAL.⁹⁰

O el texto del cartel que han colgado sobre los pelos alquitranados de siete periféricos (así se denomina en la novela a quienes pertenecen a los márgenes sociales y geográficos de la ciudad) que asaltaron una veterinaria:

ASÍ TRATA ESTE BARRIO A LA MUGRE.⁹¹

⁸⁷ Cohen, *op. cit.*, p. 132.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 266.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁹¹ *Ibid.*, p. 90.

También los discursos funcionan como eco de palabras ajenas. El discurso de Baradaco, por ejemplo, parodia los giros habituales de los movimientos políticos democráticos contemporáneos:

Hay un apego a las reglas de convivencia democrática. Fe en la competencia como motor del crecimiento: emulación franca e igualitaria.⁹²

O la exacerbación de lugares comunes que enarbolan los jóvenes que acechan La Garnacha, el último reducto en que O'Jaral se refugia:

*Que le vayan a cobrar impuestos a cualquiera. De noche todo el mundo es marrón, A este país lo hicieron los inmigrantes, Lo más libre se es cuando uno revienta, La libertad es reventar al esclavo que uno tiene adentro, A los que no pagan impuestos habría que cortarles los huevos, Si fuéramos responsables no necesitaríamos que nos dieran con el látigo, Lo que no se puede es que los inmigrantes vengan con pretensiones.*⁹³

Las frases, carteles, consignas adquieren en la novela un perfil autónomo, constituyen un circuito paralelo cuyo registro es afín al discurso del narrador y a la preponderante voz interior del personaje. El caos de las

⁹² *Ibid.*, p. 18.

⁹³ *Ibid.*, p. 311. Las cursivas son del texto.

consignas no hace más que representar el caos de la sociedad y de sus facciones, mientras que el espíritu sintético de los discursos, la carga significativa de las palabras, opera un efecto de vaciamiento de la consignas por medio del cual se sugiere la preeminencia de las experiencias por encima de los discursos que han perdido su capacidad de significar.

En medio de este caos, la actividad de O'Jaral, y de ahí el origen de su fracaso, aspira a hallar un orden, un sistema que justifique el mundo:

...se pone a estudiar algunas consecuencias del teorema de Gödel, páginas que, torturadamente, discuten si es cierto que ningún sistema formal puede justificar desde adentro todas las verdades que propone.⁹⁴

...solamente sabía que era indispensable un sistema, una constelación de ideas elástica y sencilla que viniera a acallar el desquiciado, continuo, estrepitoso choque de los sucesos.⁹⁵

El universo de la novela está en movimiento, los personajes están en cambio constante y el entorno mismo acompaña este espíritu de transformación pese a que esta transformación jamás involucra al sistema

⁹⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 50.

como tal y, como el complot de las novelas de Arlt, el complot de *El testamento de O'Jaral* es errático, múltiple, inaprensible.

La única forma de horadar el sistema parece ser una versión modernizada del mecanismo por excelencia de las empresas rebeldes anarquistas: la falsificación. Tal como los antiguos anarquistas que veían en la falsificación del dinero una manera de jaquear las bases del capitalismo,⁹⁶ así los rebeldes falsifican una serie de símbolos cuya presencia perturba el orden del sistema (los de Ravinkel tienen una doble de la candidata a presidente que es un travesti, falsifican productos y propaganda, también O'Jaral trabaja para uno de los socavadores del mercado, un editor clandestino que lanza ejemplares traducidos e ilegales de la novela de moda y que está siempre huyendo de los "Escuadrones del Comisariado de Publicaciones"). El objetivo es distorsionar el mercado y, efectivamente,⁹⁶ son estas empresas las que preocupan al consorcio de Badaraco, tanto como las interferencias que los de Ravinkel operan sobre las imágenes oficiales con imágenes de sus propios cerebros.

La forma fragmentaria de las empresas rebeldes, la dirección errática que las orienta y el amplio rango imaginativo que ponen en juego son el sello de su efectividad. Sin embargo, es interesante señalar que pese a estas características, no hay en *El testamento de O'Jaral* una renuncia a la pulsión de totalidad que caracteriza a las empresas del complot fantástico

⁹⁶ Cf. Osvaldo Bayer, *Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia*, Legasa, Buenos Aires, 1989.

y, si bien el complot parece acotado, aspira a una debacle mágica de la estructura social del mismo modo que O'Jaral supone que su hallazgo, puntual, limitado, preciso, tendrá un efecto fulminante sobre el todo:

La alternativa de compartir ese conocimiento con ellos era irrisoria. Fuera lo que fuera, ese conocimiento sería de la naturaleza de lo que ellos no podrían entender nunca.⁹⁷

En definitiva, en la novela de Cohen hallamos una de las versiones más actuales del complot fantástico, también de las más complejas ya que el autor apuesta a una verdadera materialización narrativa de conceptos filosóficos, políticos e históricos que se articulan en la novela no solo en el plano discursivo sino en múltiples niveles de la narración, sea en la construcción del mundo y de los personajes como en una dimensión que podemos denominar simbólica o alegórica del texto.

La novela de Cohen trabaja casi todos los elementos que analizaremos a la hora de indagar las características de las narrativas del complot fantástico y, por ese motivo, será un elemento reiterado en la conformación de los distintos composiciones móviles con las que trabajaremos, tal como propusimos en la introducción. En el caso de la figura de la mente maestra y de la construcción de los espacios del complot, *El testamento de O'Jaral* nos ofrece las versiones más

⁹⁷ Cohen, *op. cit.*, p. 27.

contemporáneas de estas categorías y nos permitirá, por medio del contraste, reflexionar sobre su evolución. Como imaginario del complot fantástico, ocupará un primer plano porque constituye la más sólida versión de una narrativa del complot fantástico pensada desde una producción periférica.

3. LA NARRACIÓN DEL COMPLIT

La particularidad de la narración en las novelas del complot fantástico se debe a que el complot mismo constituye una narración en su interior, es una historia que la novela teje, que los personajes indagan o construyen, que el lector persigue, que la orientación del texto incrementa. Ya hemos señalado que el término complot da testimonio de esta práctica porque es él mismo una trama, un entramado, una historia. ¿Pero qué tipos de narración interna podemos encontrar en los textos? ¿Qué rasgos formales las constituyen y qué efectos de lectura provocan?

En principio, podemos decir que estas narraciones del complot son sustanciales a nuestro corpus y se caracterizan por su exceso tanto en lo temático como en la estructura: no se trata de narraciones que están incluidas en una narración mayor, la novela, que las contiene (no hay un juego de cajas chinas en donde la historia del complot está contenida en la historia de la novela), tampoco coincide con ella, más bien parece superarla gracias a su irresolución innata, a la amplitud de sus imprecisas fronteras. Tampoco se trata de las narraciones del género policial que constituyen una historia oculta que el detective intenta sacar a luz y que oficia de cadena medular del texto orientando la trama mayor de la novela. Entonces, ni juego de cajas chinas ni narración subterránea que se reconstruye y revela,

el complot en tanto narración constituye una red disgregada que atraviesa el mundo de lo narrado y que produce el efecto de desbordar los límites del texto en un movimiento acelerado, que tiende hacia un espacio que sólo se puede intuir.

Identificamos dos estrategias de narración del complot, que conviven, con mayor o menor desarrollo, en las novelas; sin embargo para facilitar su análisis las abordaremos en forma independiente. Son la del complot como enigma y la del complot como puesta en escena.

3.1. El complot como enigma

Para analizar la manera en que el enigma y la investigación articulan una narración en las novelas del complot fantástico resultan útiles las reflexiones críticas que han estudiado un rasgo afín en la narrativa policial. En efecto, sus teóricos más importantes han señalado que la existencia de una doble historia constituye el principio constructivo del policial,⁹⁸ que en

⁹⁸ Para la estructura de la narrativa policial, consultar el prólogo de Ricardo Piglia a *Cuentos de la serie negra*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983; Jaime Rest, *Mundos de la imaginación*, "Crímenes de biblioteca", Monte Ávila, Caracas, 1978; Jaime Rest, *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*, Colihue, Buenos Aires, 1996; Tzvetan Todorov, "Typologie du roman policier", *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, París, 1971. También Piglia, en forma sintética e iluminadora, señala distintas modalidades en que las dos historias se articulan en los cuentos. Algunas de estas modalidades pueden extrapolarse al género novelístico y muy particularmente al policial. (Ricardo Piglia, *Formas breves*, "Tesis sobre el cuento", Temas, Buenos Aires, 1999).

sus dos vertientes –que con espíritu simplificador denominamos policial de enigma y policial negro– narraría la resolución del misterio, es decir la reconstrucción del crimen por parte del detective o, en propuestas alternativas, la narración de la historia del crimen, es decir, la elaboración misma del enigma a ocultar.

En las novelas del corpus, el complot alude a esta historia subyacente que personajes y lector intuyen, sin certezas sobre su significado ni sus alcances. De igual manera que en el policial, una primera aproximación nos permite ver que siempre algún personaje o personajes se envisten de la tendencia hermenéutica e indagatoria del género: no hay mejor estrategia para concebir un enigma que construir un personaje que aspire a dilucidarlo. Estos evidentes rasgos de familia que las novelas del complot fantástico conservan con el policial justifican mencionar esta estrategia constructiva común y obligan a esclarecer qué elementos deben los textos del corpus al género policial pero también qué senderos los alejan de su feudo.

Vale la pena, entonces, citar *in extenso* el preciso balance que del policial realiza Ana María Amar Sánchez:

Como se sabe, todo policial necesita un *crimen* rodeado de *misterio*; en tanto que el *suspense* sostiene la *investigación* que el *detective* lleva a cabo. Estos componentes canónicos admiten modificaciones, y sus variables definen cómo se articulan los tres

términos esenciales para el género: *crimen, verdad, justicia*. El policial narra cómo una vez cometido un crimen, se desarrolla la búsqueda de la verdad y se restablece la justicia.

Cada forma –enigma clásico, novela negra– resuelve y define de modo diferente los elementos de este triángulo. Precisamente estas diferencias determinan desde el relato clásico al duro una progresiva politización del crimen, distintos modos de representarlo (distintas clases de crímenes) y vínculos diferentes con la ley.⁹⁹

Si bien Amar Sánchez señala en su libro, justamente, cómo la literatura latinoamericana ha transitado los bordes del género mediante la parodia o el ajuste de cuentas con sus paradigmas, las novelas que analizamos no pueden considerarse desde esta perspectiva entre otras razones porque se encuentran descentradas respecto de las coordenadas de crimen-verdad-justicia esenciales en el género policial. No es excesivo afirmar que el corazón de las narrativas del complot es el crimen, pero que las nociones de verdad y de justicia carecen de significado en ellas. En este sentido, la lectura de los textos entraña una ausencia, porque la noción de crimen dispara un horizonte de expectativas que nos predispone como lectores a la búsqueda de una legalidad y a su consiguiente instauración y, en el caso de las narrativas del complot fantástico, esta búsqueda –la del policial– es una búsqueda frustrada porque la conspiración pone en escena

⁹⁹ Ana María Amar Sánchez, *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2000, p. 47.

un crimen que apenas contrasta con una norma –ley social– tan elusiva como la conspiración misma (el texto de Arlt sería el único que se mantiene dentro de las coordenadas de ley-moral que subyacen en el triángulo que Sánchez señala como propio del género).

La narrativa policial tiene su auge en un período post-revolución industrial, en los comienzos del capitalismo,¹⁰⁰ en que se buscaron nuevas regulaciones en el marco del contrato social de las democracias. Actualmente pareciera que las sociedades contemporáneas ya no debaten las condiciones de posibilidad de la justicia y de la ley tal como lo hacía el género policial;¹⁰¹ justamente, las novelas del complot testimonian el abandono de este debate vaciado de significado por la ruptura del entramado social, por un Estado de funciones difusas y por la pérdida de una perspectiva filosófica, política y ética que proyecte una sociedad esperable o ideal. Cuando el lector se enfrenta a los textos del complot fantástico, su lectura sufre necesariamente una serie de desplazamientos. En principio, enlaza los textos con los códigos del policial (el lector considera: su tema es el crimen, hay una investigación, por lo tanto pertenece al género), pero la lectura inmediata invalida esta perspectiva ya

¹⁰⁰ Recordemos al respecto que Einsenstein (citado en *La novela criminal*, edición y prólogo de Ramón Gubern, Tusquets, Barcelona, 1976, p.29) indica que “toda la historia del policiaco se desarrolla alrededor de la lucha por la propiedad.”

¹⁰¹ Volviendo a Amar Sánchez, recordamos que el código del policial es “posiblemente uno de los más formalizados y ficcionales, se ocupa de representar de un modo específico lo que en otras formas discursivas resulta silenciado o no parece fácil mencionar. En él se debaten las condiciones de posibilidad de la justicia y de la ley en nuestra cultura y en esta coyuntura histórica.” *Op. cit.*, p. 76.

que cuando el lector busca las coordenadas de verdad-justicia propios del género policial, las narrativas del complot fantástico se distancian violentamente de este paradigma de recepción. *Los textos del corpus en lugar de preguntarse por la verdad, la justicia o la ley instauran su campo en la lógica de la conspiración, cuyas coordenadas son el poder y las posibilidad de concebir una narrativa alternativa, una creación de lo posible.*

Este cambio es fundamental a la hora de analizar la naturaleza de los textos porque aunque muchos recursos formales de las novelas del corpus tienen un linaje de género policial, la intención, el sistema de valores y las coordenadas de debate se han modificado radicalmente y, por lo tanto, la apropiación que hacen las narrativas del complot fantástico de ciertas estrategias formales del policial está acompañada de un cambio de función y de significados. Por ejemplo, cuando las novelas del corpus desarrollan una doble historia (tal como se daba en el policial), el mismo carácter oculto de esta historia resulta problematizado porque la desmesura de la conspiración y sus ambiguas fronteras condenan a esta historia oculta a no serlo, o mejor, a ser oculta por irresuelta, porque su hipertrofia excede el perímetro de cualquier trama posible y por lo tanto resulta discordante con una resolución, explicación, justicia o legalidad (todos ellos mecanismos que implican un acotamiento del problema, una forma de enclavarlo).

En todos los textos analizados hay resabios de la doble historia del policial, en particular en las novelas de Arlt y en la de Chávez Castañeda donde encontramos los alter-ego del investigador: en el primer caso, en el cronista que rastrea la historia de Erdosain y en el segundo, en el investigador que apenas consigue aprehender los hechos. No es fútil destacar una vez más la desmesura como un carácter relevante de los complots fantásticos porque esta desmesura es la que invalida los derroteros habituales de la segunda historia de los textos policiales ya que en las narrativas del complot fantástico, los investigadores están destinados a buscar una respuesta que de ningún modo pueden abarcar.¹⁰²

En conclusión, la doble historia en los textos del complot no tiene la finalidad que podía tener en el policial (no hay *un* enigma que el *investigador* identifica y *revela*). En lugar de eso, las narrativas del complot fantástico inauguran un movimiento de eterna búsqueda, de sospecha de codificación, de secreto que jamás se resuelve y que pasa a ser la materia misma del mundo en que los personajes se desenvuelven. *En el mundo del complot, los personajes deambulan intuyendo la existencia de otra historia que no pueden decodificar.* Con excepción del texto de Arlt, aún encabalgado en un policial-social en donde los complotados todavía se

¹⁰² Nótese que la desmesura y el carácter fantástico del complot tal como se plantearon en la introducción de este trabajo tienen un carácter diferente del de aquellas confabulaciones que pueden parecer infinitas porque rozan el poder o porque poseen múltiples ramificaciones, pero cuya materia misma no es infinita.

reconocen, así como reconocen el orden representado por el Estado,¹⁰³ en las otras novelas, los personajes, que funcionan como investigadores en un intento de enmarcar y resolver el complot, nunca lo consiguen. En estos textos, el enigma es pura pulsión, aunque oculto, ya no está escondido, y pese a que personajes y lector se sienten atraídos por él, de ningún modo desentrañan una segunda historia que restaure el orden perdido.

En definitiva, la otra historia es una ameba voraz que ha absorbido a la historia de superficie.¹⁰⁴ La función de los personajes ya no es revelar la otra historia, aunque en muchos casos actúen como si así fuera. Si en la novela policial, la historia oculta tiene la forma ejemplar del rompecabezas (entiéndase el armado de piezas o de versiones que el investigador organiza) en las novelas del complot fantástico, la otra historia, que es la del complot, adquiere la materialidad extrema de un creciente espacio claustrofóbico que atrapa a los personajes (en *El testamento de O'Jaral*, cada lugar y cada individuo es parte de esta otra historia que persigue al

¹⁰³ La novela de Arlt se desarrolla en este marco, aunque su planteo inicial sugiere la idea de la criminalidad de la sociedad constituida y propone la reversibilidad de roles entre complotados y leales. Aunque no es esta la orientación de nuestro trabajo, muy bien podría esbozarse una genealogía que parte del policial, pasa por el policial político al estilo de Rodolfo Walsh y luego recalca en las novelas del complot fantástico.

¹⁰⁴ Al respecto, resulta interesante el planteo de Brooks (en Peter Brooks, *Reading for de Plot*, Harvard University Press, Cambridge, 1996) donde considera que secreto y desviación son elementos propios de toda trama y que sirven para sostener el interés del lector. Más que una estructura, Brooks los considera una intención o tendencia del texto, una pulsión que lo orienta. No se le escapa tampoco el vínculo de esta pulsión con el espíritu de la literatura policial y atribuye a todos los textos la doble lógica del policial considerando que las dos tendencias implícitas en este proceso —una dilatoria y otra aclaratoria, una que pone los hechos en enigma y otra que los resuelve— expresan la verdadera naturaleza de la narrativa de la que las historias de detectives serían “as a kind of dime-store modern versión of ‘wisdon literatura’”. Brooks, *op.cit.*, p. 29.

protagonista, en *El sueño* el espacio claustrofóbico es el del subterráneo e ilimitado dominio de las monjas, en *El día del hurón* toda la ciudad de Zagarra y en *Los siete locos-Los lanzallamas* el devenir de Erdosain convierte su vínculo con los otros en el espacio que lo asfixia y que finalmente lo empujará a la muerte). Los personajes intentan escapar, volver a una esfera ajena al complot, pero no pueden conseguirlo: la escena del atrapado es la imagen inconfundible de las narrativas del complot. Vemos, entonces, que las proporciones se han invertido: tradicionalmente, la doble historia del texto policial implicaba una historia mínima, oculta, que se agrandaba en la medida que se desenredaba la madeja de su trama, pero en los textos del complot *todo* es la otra historia.

Esta hipertrofia nos obliga a una pregunta: si el enigma no es lo que parece y en cambio tiene las propiedades de un espejismo que se evade de quien intenta atraparlo, si todo es complot y por lo tanto enigma, ¿para quiénes esta segunda historia conserva los caracteres de intriga que son su razón de ser? La respuesta es evidente: aunque el complot parezca a la vista, sigue siendo la inalcanzable segunda historia desde la perspectiva de categorías fundamentales y estratégicas: el protagonista, el narrador y/o el lector.¹⁰⁵ Ellos son quienes desconocen el complot, quienes están afuera

¹⁰⁵ Podemos hablar de la perspectiva del lector ya que siempre es el destinatario último del enigma de un texto (de lo contrario, se trataría de un enigma parcial, de algo que un personaje ignora. En ese caso, el conocimiento del lector despoja al enigma de su carácter de tal y se produce una complicidad inmediata entre el texto, el lector y los otros personajes que conocen el enigma). Por otra parte, la identificación entre el lector y el investigador o su ayudante es fundamental en la literatura policial tradicional.

aunque serán paulatinamente fagocitados por él. Son quienes se envisten de la tarea hermenéutica de interpretarlo y revelarlo, y es por lo tanto desde sus perspectivas que el complot se constituye en enigma a resolver (y en ese sentido la narración del complot explota los habituales dispositivos de la literatura policial).

Esta prescripción de lo que sería el destino natural del enigma –ser revelado– genera en los textos una tensión constante en la que la novela del complot fantástico encuentra su propia voz. Hay una correlación entre el enigma sobreabundante que supera los límites del texto y el espacio acotado en que transcurren las historias ya que el exceso del enigma genera justamente la cerrazón del mundo narrativo y lo transforma en un espacio claustrofóbico.

Así, la clausura del mundo del complot contrasta con la apertura de una resolución que no alcanza a definir los límites, razones, mecanismos y objetivos de la conspiración. Vemos una vez más que los parámetros del policial también están invertidos en este aspecto: en el policial todo apunta a la epifánica resolución (aún cuando no se produzca, el texto tiende a ella); en la novela del complot, la doble historia se extiende y su término es la muerte del protagonista o el fin del texto.

Analizaremos los rasgos del complot como enigma centrándonos en *El día del hurón*, la novela que resulta más cercana al género policial y que, de hecho, juega con sus paradigmas.

En *El día del hurón*, el investigador-detective sigue el modelo de los investigadores del policial negro en donde el detective llega a la ciudad y se enfrenta a una cadena de crímenes y horrores que debe dilucidar. Hasta aquí las similitudes, de inmediato las diferencias: primero, el espacio claustrofóbico propio de las novelas del complot se intensifica con una Zagarra sitiada, de donde el detective no puede escapar; segundo, el detective desconoce su misión, lo que da una orientación errática a sus investigaciones; tercero, las crímenes y los eventos investigables se multiplican y pese a que la novela tiende leves enlaces entre los personajes involucrados jamás alcanza la canónica resolución que englobaría todos los hechos en un mismo rompecabezas significativo. Por el contrario, en *El día del hurón* la multiplicidad se mantiene y la resolución de uno de los crímenes carece de relevancia frente a la certeza de la decadencia y destrucción de la ciudad,¹⁰⁶ frente a los numerosos enigmas que perduran.

Es tal la exuberancia de la desviación y es tal la multiplicación de los crímenes y amenazas que el cerramiento del espacio es la única respuesta que pudo dar el autor al problema narrativo de hallarle límites (sin embargo, la apertura se continúa en otro plano porque la ciudad de Zagarra representa todas las ciudades y, por lo tanto, durante la lectura esta cerrazón opera un efecto de reproducción que abre el texto sugiriendo que

¹⁰⁶ Uno de los paradigmas del policial negro que la novela respeta en espíritu (y que ciertamente resulta afín al ánimo de las narrativas del complot fantástico) es la presentación de una sociedad en decadencia en donde el crimen tiene una clave preponderantemente social.

Zagarra se repite en todas las ciudades del mundo. En el desenlace, el personaje no huye a otra ciudad, se ubica en las afueras y de ese modo la sugerencia de la multiplicación de las ciudades se sella: no hay dónde huir porque cada ciudad constituye una prisión y una trampa).

Esta clausura del mundo narrativo contrasta con la apertura de la resolución donde no se definen los objetivos ni los mecanismos de la conspiración. La expresión “el día del hurón” conserva en el desenlace un significado tan impreciso como el que tenía en el inicio de la novela; jamás se define qué es ni quiénes lo llevan a cabo, más bien se sugiere que se trata de una fuerza que la degradación de la ciudad ha creado y que la arrasará.

Uno de los efectos más inquietantes de la novela reside en la discrepancia de tono entre el discurso analítico-explicativo que domina la narración (vinculado con el tono empirista del policial negro, y cimentado, en el caso de *El día del hurón*, por el amplio espectro de fuentes científicas –sean de biología animal, de patología o de estudios sociales– que da forma al discurso de diversos personajes) y la imprecisión –de matices metafísicos– sobre el mal que azota a Zagarra.¹⁰⁷ Correspondiendo con esta discrepancia, los personajes se obstinan en seguir los pasos de una investigación tradicional para escapar de la esfera ominosa e inaccesible del complot. No lo consiguen. En el desenlace, Borques ha huido de la

¹⁰⁷ La novela misma sugiere el sentido metafórico de este mal que se asemeja a una maldición bíblica, a un nuevo Apocalipsis.

ciudad y, junto a la niña que ha rescatado, se dispone a ver lo que vendrá. El último párrafo de la novela es revelador porque no ocurre, porque se vislumbra sin concretarse debido a que su concreción acotaría el complot y lo cancelaría. La otra historia, la de los males en ciernes que se han tejido atravesando la ciudad, la del día del hurón que no ha transcurrido aún, es la historia que vendrá. Eso mismo es el enigma en el complot fantástico: la anunciación, la certeza, la insinuación que se entrelaza en los textos, aquello que se aproxima, que hasta ha empezado, pero para lo que no se concibe final.

3.2 El complot como puesta en escena

Sin renunciar a ser un enigma, la narración del complot también se presenta en las novelas como una puesta en escena, una representación que algún personaje –particularmente el protagonista– descubre a su alrededor. Según la novela esté narrada desde la perspectiva de los confabuladores o desde la de las víctimas, el sentido de esta teatralización es inverso. En el caso de *Los siete locos-Los lanzallamas*, por ejemplo, se evocan las dos perspectivas: el Astrólogo dirige esta puesta en escena del complot y alguien como Erdosain o Haffner puede ser, según la circunstancia, parte

del elenco o el espectador a quien el engaño teatral está dirigido.¹⁰⁸ En el caso de *El testamento de O'Jaral*, por el contrario, el protagonista oficia de eterno espectador de un complot que supone lo rodea. El personaje vive la certeza de que todos sus encuentros están digitados por el complot, de que todas las personas y situaciones buscan poner a prueba sus particularidades:

Había corroborado que todo encuentro fortuito encerraba una celada, aproximadamente, y que él debía confiarse a su radar privado. En un mundo holístico y no lineal, todo acontecimiento tenía que ser significativo...¹⁰⁹

En ambos autores, este recurso produce en los textos un efecto de teatralización que convierte el mundo narrativo en una gran escena donde todos o algunos representan un papel ajeno a su verdadera naturaleza. Sin embargo, aunque podamos encontrar elementos en las otras novelas, es en *El sueño* y en *Poeta ciego* donde el carácter teatral del mundo del complot alcanza mayor desarrollo.

Por una parte, en *El sueño*, el mundo de las monjas está signado por un sesgo teatral. La actividad de las monjas es una puesta en escena regida por oscuros fines y los personajes ajenos al complot, particularmente el protagonista, perciben en las monjas una falta de naturalidad que atribuyen

¹⁰⁸ Un ejemplo de este recurso se desarrolla en el capítulo en que el Astrólogo presenta a los complotados el falso mayor, que luego resulta ser verdadero.

¹⁰⁹ Cohen, *op. cit.*, p. 76.

en algunos momentos a la sospecha de que son autómatas y en otros, a su carácter mismo, a su faceta desnaturalizada:

Esa sensación le hizo ver a la monja bajo otra luz: a la vez más extraña, más sobrenatural, y más racionalizada. Porque si la esfingemonja desafía a la razón por eso mismo la obliga a explicarla. ¿Y qué otra explicación puede haber sino la más simple, la más a mano? Las monjas son mujeres desprovistas de cerebro, falsos seres humanos.¹¹⁰

...en realidad, era una monja, estaba en otro plano. Cuidada, protegida, blanca, rutinaria. Vivía en un mundo aparte. Y era mala, eso saltaba a la vista. Seguramente todas ellas se dedicaban al mal.¹¹¹

La mirada del protagonista y la perspectiva del narrador, que en este aspecto coinciden, atribuyen al mundo del complot una extrañeza hierática que lo diferencia del mundo exterior al convento y al complot.

Hay dos mundos narrativos. El que oficia de marco, el mundo del barrio y de los diarieros, que responde a un aparente verosímil “realista” y que contrasta con el otro mundo del complot que percibido como un mundo teatral de aspectos asombrosos.

¹¹⁰ Aira, *op. cit.*, p. 65.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 66.

Una de las manifestaciones de este mundo teatral pertenece al orden del disfraz: los personajes se caracterizan para parecer lo que no son, así la madre superiora se disfraza de Lili y las monjas cubren sus hábitos con ropas de gángster en lo que es un doble disfraz. Por otra parte, el espacio de la iglesia se presenta como un gran teatro donde, por ejemplo, se lleva adelante la monumental representación de un entierro colectivo que será emitido por cuatro canales de televisión. La situación es la de una “instalación”:

...cada una de las configuraciones que tomaba esa multitud perturbada tenía su belleza plástica, era un cuadro. O mejor: una rápida sucesión de cuadros de muy cuidada composición. Ya fuera la escena general, ya un grupo (todos eran Descendimientos Caravaggescos), ya el primerísimo plano de una cara, de una mano, de un pie o de una boca abierta en agonía...¹¹²

Sin embargo, la distancia entre el mundo teatral de las monjas y el mundo “exterior” del barrio comienza a desdibujarse porque la representación supera los límites del convento e involucra a todos los personajes. Esta situación de representación extendida hace desvanecer la diferencia entre lo que pertenece y lo que no pertenece al complot y, en consecuencia, todo pasa a formar parte de la misma puesta en escena. De

¹¹² *Ibid.*, p. 121.

tal forma, el texto se ubica en un plano de doble graduación ficcional, aquello que se narra ya no pertenecería a lo real del mundo narrativo sino que sería él mismo una forma de impostación (por otra parte, la generalización de esta práctica también desdibuja la posible personificación de alguien como director de aquel teatro, idea que centralizaría y limitaría el campo del complot. Recordemos, por ejemplo, que el texto de Arlt, que mantiene este sesgo centralizador, juega con esta imagen cuando el Astrólogo digita unas marionetas figurando que son los complotados a quienes maneja. De una manera general, podemos decir que el Astrólogo encara su conspiración como una puesta en escena que busca engañar y conmover a su público).

En la novela de Aira, el proceso de teatralización es infinito. Los personajes de *El sueño* manifiestan sus diversas identidades como quien cambia de piel, y cuando la antigua cae, deja lugar a otra que, se puede sospechar, tal vez sea una nueva representación. Protagonista y narrador son espectadores de esta “función” en que ninguna cuarta pared se interpone, pese a que los personajes intuyen o necesitan suponer su existencia porque esta “pared” separaría el mundo fantástico del complot del mundo narrado que constituye su contexto y que los personajes interpretan como suyo. También el lector recorre un camino similar al del narrador y al del protagonista en lo que es la identificación del mundo teatral del complot y su progresiva invasión del mundo narrado. Esta

identificación explica los numerosos fragmentos donde se reflexiona sobre las propiedades de la realidad y de los individuos. Estas reflexiones constituyen una sutura entre los dos mundos narrativos (el mundo teatralizado del complot y el mundo exterior a él) que al principio parecían excluirse y cuya continuidad finalmente se sugiere:

Mario, que seguía este diálogo con los ojos entrecerrados, incubaba un océano de dudas. No tenía la tranquilidad de ánimo necesario para contemplarlas y resolverlas en su debido orden, pero a priori el conjunto le parecía sospechoso. Tito no era un héroe (a otro perro con ese hueso): era un enigma, aunque no más ni menos que el resto de la gente.¹¹³

Para enlazar aún más los dos ámbitos, se evidencia que el espacio extrañado del complot está regido por costumbres similares a las del mundo exterior, lo que establece una continuidad, sino explicativa, analógica:

De pronto se largó a llover [...] Debía ser un fenómeno ctónico. Pero el efecto fue inmediato. Aparecieron apuradísimas varias monjas con paraguas, y empezaron a tender plásticos transparentes sobre los

¹¹³ *Ibid.*, p. 185.

aparatos *exactamente como hacían él y su padre con las revistas del kiosco cuando se largaba a llover afuera.*¹¹⁴

En definitiva, lo que al principio es percibido por personajes y narrador como una impostación ajena a su mundo resulta relativizado por la certeza de que el complot atraviesa la “realidad” narrativa y la incluye en su gigantesca puesta en escena.

En *Poeta ciego*, el complot como puesta en escena aparece bajo otra modalidad. En principio, no podemos hablar de dos marcos narrativos porque la teatralización se aplica al texto en su totalidad y porque tampoco hay un personaje-espectador cuya presencia delimite dos espacios. Las prácticas rituales que instaura el poeta son las de una teatralización permanente, así, vemos que los seguidores ensayan acciones, actos y palabras como etapas de su formación:

A veces formaban bandos donde unos representaban la Antigua y otros la Nueva Hermandad. La Antigua Hermandad tenía como misión defender la figura física del *Poeta ciego* y la Nueva sólo su obra. Cada bando llevaba unos estandartes. Los de la Antigua Hermandad lucían la imagen de Rómulo y Remo alimentados por una loba y los de la Nueva mostraban la figura de Moisés partiendo en dos el Mar Rojo. En

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 142-3. Las cursivas son nuestras.

todos los enfrentamientos siempre ganó la Nueva Hermandad. Es más pertenecer a la otra era un castigo que se imponía a los miembros que a lo largo de su aprendizaje no acataban correctamente las indicaciones.¹¹⁵

En honor al origen del *Poeta ciego*, el Pedagogo había compuesto una canción de onomástico dedicada a todos aquellos que ignoraban el lugar y le día de su nacimiento. En esas ocasiones se reunían los miembros en pleno [...] Los aspirantes se arrodillaban en un campo cubierto de pequeñas piedras afiladas. En los extremos algunas cruces y espadas clavadas en el suelo formaban unas empalizadas.¹¹⁶

La escena se mantuvo tal como había estado planeada hasta entonces. Es decir, la Extranjera Anna continuó atada y envuelta en la sábana. Pero la sala comenzó a ser visitada por el Tribunal Mayor [...] Aparecían con los rostros cubiertos por pañuelos blancos...¹¹⁷

Las descripciones de las prácticas de los personajes tienen un registro más teatral que narrativo, sobre todo porque el texto carece de fragmentos explicativos o reflexivos sobre estas prácticas, narradas con un estilo ascético que acentúa su carácter de acción pura. También las acciones de los personajes armonizan con este mecanismo de teatralización

¹¹⁵ Bellatin, *op. cit.*, pp. 118-9.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 151-2.

permanente: los artículos de diario que el poeta había coleccionado y el argumento de sus sueños se convierten en soportes de las coreografías que ensayan los discípulos, es decir que son materia prima de las teatralizaciones que se desarrollan en la novela:

Los pupilos de la Nueva Hermandad eran todos menores de catorce años y para comenzar el día debía levantarse a las cinco de la mañana. Al momento de levantarse cantaban el Himno al Amanecer y al mismo tiempo ejecutaban danzas cuyas coreografías eran ideadas por la profesora Virginia, quien se basaba en los distintos pasajes que aparecían en el Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar. Había una coreografía abstracta que simbolizaba las peligrosas redes de transporte subterráneo, otras sobre las inesperadas visitas de *boy scouts* con capas negras anudadas al cuello...¹¹⁸

Los aspectos mínimos de la vida y las acciones de los personajes son estilizadas representaciones despojadas de todo efecto de naturalidad, que introducen al lector en la esfera solemne del complot. También el sistema descriptivo utilizado tiene el tono y la precisión de las acotaciones teatrales (descripción breve de acciones y de datos escenificables) y contribuye a este efecto por el que se percibe el complot como la manifestación de un universo teatral:

¹¹⁸ Bellatin, *op. cit.*, pp. 116-7.

Cuando estaban por terminar, la Profesora Virginia dejó caer al suelo el lápiz y el papel donde escribía. Luego, sin ningún control del cuerpo comenzó a deslizarse de la silla en la que se hallaba sentada. El Poeta trató de ser útil pero por más que le tanteó los brazos no pudo hacer nada para sacarla de su estado. Se limitó a quitarle el dedal de cuero negro y el audífono que sobresalía de la oreja izquierda. Acarició unos momentos el dedo liberado. El audífono lo puso encima del sofá rojo...¹¹⁹

Como hemos dicho, en *Poeta ciego* no hay un personaje que investigue o huya del complot sino que todos forman parte de él, por eso no se construye ningún marco narrativo que se proponga diferente del mundo teatralizado del complot. Sin embargo, debemos recordar que toda puesta en escena o representación teatral construye necesariamente otro espacio que es el del espectador. Esta construcción que el texto evoca, este otro espacio exterior a la puesta en escena, es en *Poeta ciego* una ausencia narrativa. El complot de la novela es un espectáculo que carece de espectadores y por lo tanto el lector, en su actividad de lectura, se propone como el único pseudo-espectador posible.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

Otra perspectiva desde la cual podemos abordar los rasgos teatrales del complot en las novelas es analizando el papel que se le adjudica a la mirada. Si el complot se presenta ante todo como una puesta en escena, la mirada constituye la herramienta privilegiada para descubrirlo. Esto nos ubica en la perspectiva de las víctimas del complot, de quienes se encuentran fuera de él, si bien, en muchos casos se incorporarán ellos mismos a la estrategia de la impostación. Así, por ejemplo, en *El testamento de O'Jaral*, el protagonista se siente perseguido por mil ojos y ensaya en su cuerpo una serie de disfraces-enmascaramientos con la intención de despistar a sus perseguidores mientras él mismo intenta desentrañar, por medio de la mirada, el misterio que lo rodea.

Porque alguien lo estaba hostigando.

Una mirada aviesa desde la cabina telefónica de la esquina; y él retrocedía velozmente pero ya no había nadie. Un pinchazo anónimo en el tren repleto, jamón podrido en una pizza de encargo, rasguños como de rata en la pintura del baño, sus cintas con clases de inglés borradas de repente. Una noche se lo llevaron preso por estar sentado en una plaza, le hicieron muy pocas preguntas [...] O'Jaral dedujo que todos esos signos formaban un mensaje, y el mensaje decía: *Soy un mensaje*.¹²⁰

¹²⁰ Cohen, *op. cit.*, p. 24.

Esta es la manera en que O'Jaral se vincula con su entorno, que sospecha parte del complot:

Una formación verdadera no se terminaba nunca.

El iba cortando cizaña. Sabía, volviendo a los ejemplos, que casi toda la música le importaba un bledo; apenas se reservaba a Bach, cumbre de la razón constructiva, y bastante de lo que tenía letra popular, boleros, chotis, blues, coplas que entretenían los momentos huecos con observaciones vitales más que sensatas: *lo tuyo es puro teatro.*¹²¹

La certeza de que una representación lo acosa es el móvil de los actos de O'Jaral. La voz narrativa se acopla a la conciencia del personaje y todo lo que observa es inmediatamente expuesto a un análisis y a una explicación desde el punto de vista del personaje. Para él, la realidad posee un doble plano implícito: el de los actos y el de las intenciones, que se corresponde con el de las simulaciones y el de las realidades. A lo largo de toda la novela, el personaje balancea su conciencia en el intersticio entre estos dos planos. La única forma de habitar este intersticio es confiar y desconfiar de su mirada. Debe confiar en su mirada porque es su único medio para entrar en contacto con la realidad, pero a la vez no puede ceder ante ella porque la puesta en escena del complot es bien capaz de

¹²¹ *Ibid.*, p. 80.

engañarlo. Así, O'Jaral está en manos de sus percepciones, y es constante víctima de ellas.

A su manera, encara el mundo como un texto a decodificar y, siguiendo su oficio de traductor, considera la realidad como una materia que debe trasponerse a otra lengua:

No todas las intenciones son fácilmente traducibles, ni los signos. Cada traducción da paso a otra, y además están *las cosas* de que cada traducción habla, y O'Jaral se empieza a preguntar si las series de palabras no están más relacionadas de lo que él supone con la series de cosas. El barniz de ese banco de enfrente, por ejemplo, que centellea como en morse al impacto de un sol quejumbroso, ¿no le dice algo vinculado con la aparición de la Calisandru?¹²²

La cita es ejemplar en lo que respecta a la construcción de un mundo sospechoso, a la imposibilidad de aprehenderlo y a la imposibilidad de dar cuenta de él por medio del lenguaje, debido a la distancia inherente entre las palabras y las cosas. Si el lenguaje no quiere decir o no significa aquello que parece significar en un primero grado, entonces, cada palabra, cada frase, multiplica sus posibles significados y se convierte en materia de un complot que evade todo intento de aprehensión.

¹²² *Ibid.*, p. 112.

También en *El día del hurón* el papel de la mirada y la noción de espectáculo ocupan un lugar privilegiado, aunque con otros matices. El Verdugo, quien dirige una de las múltiples situaciones conspirativas que cruzan la novela, logra captar la atención de la ciudad convirtiendo a sus habitantes en espectadores de las bajezas de sus conciudadanos. Para eso, coloca cámaras ocultas y monta espectáculos en donde los participantes deben someterse a situaciones límites que los desnudan moralmente ante la audiencia. La mirada es la herramienta del complot, porque el acceso de la mirada a zonas habitualmente vedadas constituye una práctica transgresora que desplaza los límites entre lo público y lo privado, una de cuyas posibles definiciones es el grado en que una situación, un saber o un hecho es accesible al conocimiento y a la mirada de los otros.¹²³

Sin embargo, esta apuesta a lo perceptual y, en particular, esta aparente confianza que se otorga a la mirada son conflictivos en el interior de los textos ya que la sospecha de simulación despojaría a este sentido perceptual de su fiabilidad. Ya no se trataría, en consecuencia, de que no podemos interpretar la realidad porque la historia de la confabulación se desliza de un modo subterráneo, a todos oculto, sino de que la misma realidad narrativa sería otra, distinta de la percibida.

¹²³ Debemos señalar que la novela de Chávez Castañeda es anterior a programas del estilo de Big Brother o los "reality-shows" de juegos, que trabajan parámetros similares. En este sentido, el carácter anticipatorio del texto es una prueba más de la actualidad de los tópicos medulares de las narrativas del complot fantástico.

En conclusión, *la teatralización del mundo narrativo serviría para ocultar el complot y simultáneamente llevarlo adelante*. El juego de simulacros puede ser infinito. La construcción de situaciones de puesta en escena y de disfraz, la preponderancia de aspectos descriptivos y la referencia directa a elementos y procesos propios del fenómeno teatral otorgan al complot como puesta en escena una presencia significativa en las novelas, gracias a la cual el complot aparece como un espectáculo misterioso, casi hermético, que asedia a los personajes.

Hay un distanciamiento entre el espectáculo del complot, su realización, y la mirada de aquellos que no participan de él pero a quienes les es dado conocer alguno de sus aspectos. La parcialidad de este conocimiento es también un rasgo particular de estos textos porque la impenetrabilidad del complot está reñida con la posibilidad de que alguien –sea un personaje o sea el lector– aborde su totalidad.

¿Por qué esta utilización de elementos teatrales en la constitución de los complots? Por una parte, es evidente que se trata de una práctica afín a lo que el complot connota en tanto práctica de simulación. Sin embargo, esta articulación de dos zonas (una narrativa y otra que se simula teatral) es aparente, porque no debemos olvidar que la reconstrucción de una representación, puesta en escena o simulación se da en las novelas por medio de una práctica narrativa y, en consecuencia, no se trata realmente de dos materialidades distintas como las que hay entre una puesta en escena

y un texto narrativo sino de un mero *efecto* de representación o teatralización. Es por eso que podemos considerarla otra forma en que la historia del complot se desarrolla en la novela.

La escisión entre el ámbito del complot y el de aquello ajeno a él es análoga a la escisión entre un escenario y una platea desde donde se observa el desarrollo de una obra. Además, cuando el personaje es ajeno a esta representación, que percibe como tal, se ubica en una posición similar a la del narrador y a la del lector, todos ellos participan de un simulacro de práctica de espectador. Las narrativas del complot fantástico juegan con estas construcciones: el complot, esta puesta en escena que los personajes observan hechizados, va ampliando el terreno donde se mueve, desborda el escenario, llena las plateas, involucra a todo y a todos. En este proceso de crecimiento disminuye su distancia con el personaje-espectador y lo involucra en su trama. La consecuencia es que la nueva amplitud extrema e imprecisa de esta puesta en escena del complot determina la sospecha del mundo narrativo como teatro y pone en un plano privilegiado la función de la mirada que sería capaz de aprehender los rastros de la representación que lo rige. Desde esta perspectiva, la concatenación lógica que regula la estrategia de la investigación (a la que nos hemos referido en el punto anterior) queda en suspenso y en su lugar *hay una apuesta a lo perceptual: para conocer el complot hay que observar.*

Sin embargo, como hemos señalado, también la fiabilidad de la mirada es cuestionada. Los textos del complot como puesta en escena se construyen sobre la inestabilidad tácita de una construcción narrativa signada por la sospecha. No se trata como en otros textos narrativos de una sospecha que se funda en la escasa fiabilidad del narrador, sino en una condición inherente al mundo narrativo que se construye. *La teatralización de mundo narrado hace que, a ojos de los personajes, nada resulte creíble, todo sea sospechoso de impostación y la mirada –el único medio que podría acceder al complot– sea cómplice del complot porque no puede desentrañar una simulación de lo que no lo es.* También en eso consiste el encierro de los personajes que progresivamente se ven atrapados, imposibilitados de confiar en la realidad narrativa tal como se les presenta. En este caso, el complot es fantástico e ilimitado porque no sólo se funda en la intención de un grupo sino en la naturaleza ambigua y sospechosa de la realidad.

3.3. Algunas conclusiones

Hemos identificado dos formas en que el complot aparece en las novelas: como enigma y como puesta en escena. Se trata de estrategias que conviven en los textos y que en ningún caso se articulan como una línea

vertebral de las novelas sino como una red tan disgregada y evasiva como el complot mismo que sugieren.

Sin embargo, es mucho lo que estas estrategias nos dicen sobre la intención de las obras y sus rasgos distintivos. Cuando Peter Brooks problematiza, en *Reading for the Plot*, el sentido del término “plot”, lo considera como el dibujo o intención de una narración, como la lógica o sintaxis de los discursos narrativos y se interesa particularmente por el análisis de las maneras en que estos textos representan y reflejan sus propias tramas.¹²⁴ Esta idea es particularmente fructífera para nuestro trabajo en donde el análisis de las novelas está al servicio de elaborar un estudio de las narrativas del complot fantástico en tanto categoría que se encarna, aunque de distintas maneras, en todos los textos. El complot como enigma y el complot como puesta en escena son formas en que las novelas reflejan –a la vez que construyen– sus propias tramas: el complot *es* un enigma y el complot *es* una puesta en escena, pero simultáneamente la narración del complot se desarrolla *en* los textos *como* un enigma y *como* una puesta en escena. Estas formas surgen del complot y al mismo tiempo lo constituyen como tal, se enlazan a una extensa cadena de categorías afines, a la noción de actuación y de simulacro, al disfraz y al juego de identidades, al descreimiento y al intento de averiguar, al investigador y a sus testigos, a la interpretación y a sus trampas. El complot como enigma y

¹²⁴ “I want to see the text itself as a system of internal energies and tensions, compulsions, resistances, and desires.” Brooks, *op. cit.*, p. XIV.

el complot como puesta en escena son representaciones del complot que determinan la serie de estrategias formales y de recursos narrativos que acabamos de analizar y que constituyen sellos de agua en las narrativas del complot fantástico.

En todos los casos, la canónica percepción del complot como un enfrentamiento entre dos grupos o dos versiones de la realidad (una, generalmente considerada marginal y otra, central y más poderosa) se vuelve más compleja. Los textos cortejan las posibles estructuras binarias que se desprenden de estos recursos pero solamente para mostrar su derrota –enigma, resolución (que no se alcanza); puesta en escena, conocimiento de los hechos (que no se alcanza)–. Estos pares han perdido su hegemonía y son repuestos como formas de pensamiento cuyas limitaciones se superan. En este sentido nos distanciamos de la propuesta de Piglia quien entiende el complot como un enfrentamiento de versiones o lecturas de la realidad:

Hay primero una relación bastante fuerte entre los escritores y el tipo de narración que hace el poder, el relato del Estado y, segundo, la lucha que promueve esa tensión, la novela narrando otra historia de la que narra el poder. El Estado tiene una cualidad bastante perversa en el uso del suspenso, del escamoteo sobre lo que se cuenta y lo que se calla.¹²⁵

¹²⁵ Entrevista a Ricardo Piglia, “El lenguaje del complot”, *Reforma*, El Ángel, 24 de febrero de 2002.

Según este abordaje –intensamente seductor para pensar, por ejemplo, la conformación de una historia nacional– el complot reside en una lucha entre discursos en donde lo escamoteado está a la orden del poder y se opone a las posibilidades transgresoras de los discursos marginales.¹²⁶ Por el contrario, consideramos que la marginalidad de la narrativa del complot fantástico reside en su prescindencia respecto de este tipo de esquema porque los textos juegan con la existencia de dos planos móviles, inaprensibles, cuya supresión no se consigue, tal como se daría en la resolución de un secreto, en la aclaración de un enigma o en la oposición de dos verdades (en una de las cuales residiría La Verdad o una verdad mayor).

Los textos del corpus se construyen sobre el juego de tensiones entre lo que se oculta y lo que se descubre, existen en este interregno. La narración oculta que la investigación sondea, sea como representación o mirada hacia un espectáculo en clave que transcurre frente a los ojos entornados de los protagonistas, construye con su presencia un intersticio entre quien interpreta, indaga o percibe y aquello amenazante que no alcanza a aprehender. Esta desmesura (sea bajo la forma de un enigma que ha invadido todas las coordenadas de la realidad narrativa o bajo la forma

¹²⁶ “El Estado centraliza estas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad.”(Véase entrevista a Ricardo Piglia, “Una trama de relatos”, *op. cit.*).

de una puesta en escena donde no puede identificarse una “pared” que separe el espacio de la representación de otro espacio “confiable”) es propia de la narrativa del complot fantástico y adquiere sentidos muy diferentes si la consideramos un intento de plasmar un imaginario del orden social de nuestro tiempo.

Tal como hemos dicho en la introducción y como analizaremos en los capítulos siguientes, estas formas del complot expresan parte del imaginario contemporáneo y de su construcción literaria. La disolución de los poderes, el escepticismo frente a la posibilidad de conocerlos o comprender sus intenciones y el problemático rol del individuo en este nuevo sistema tienen una actualidad que se renueva día a día.

4. EL COMLOT FANTÁSTICO: ESPACIOS, PERSONAJES Y TRAMAS

4.1 Los espacios imaginarios

En algunos de los textos del corpus (las novelas de Chávez Castañeda y de Cohen, por ejemplo), el elemento fantástico o extraordinario del complot se manifiesta inicialmente por medio de un sistema descriptivo que constituye espacios extraordinarios, ligados al imaginario de la ciencia ficción; en la novela de Aira, en cambio, el sistema descriptivo se inclina por la construcción de un espacio de otredad que contrasta con los cánones realistas que rigen otras zonas de la novela.

Sin embargo, en las narrativas del complot fantástico la espacialización supera con creces su función descriptiva –de recurso narrativo que opera un sistema descriptivo vinculado al relato– para convertirse en un elemento fundamental en la constitución de la trama. Recordemos que las relaciones que se establecen entre las descripciones “tienden a articularse de manera metafórica para reunir diferentes segmentos del relato y conferirles una dimensión de significado simbólico o ideológico que cada uno de los segmentos aislados no contiene.”¹²⁷ Estas

¹²⁷ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI editores, México, 2001, p. 87.

dimensiones simbólicas o ideológicas atraviesan distintos planos del relato y conforman una red que incluye a las descripciones, por eso, tal como señala Fernando Ainsa, “el espacio no es nunca neutro. Inscripciones sociales asignan, identifican y clasifican todo asentamiento. Relaciones de poder y presiones sociales se ejercen sobre todo espacio configurado.”¹²⁸

Esta idea de “ejercer fuerzas en un espacio” resulta particularmente certera para pensar el complot y, en particular, el espacio del secreto que resulta nuclear en esta construcción. En efecto, en las narrativas del complot fantástico el espacio del secreto ocupa un lugar protagónico, y siempre podemos leer en los textos movimientos que manifiestan casi visualmente los vaivenes de los personajes respecto del complot y del secreto: cuando Erdosain se introduce en la casa del Astrólogo está entrando en el corazón del secreto, cuando O’Jaral se encuentra finalmente con Ravinkel, lo hace después de un largo viaje en tren y de rastrearlo por todos los rincones de la ciudad, pero primero, para destacar el aspecto iniciador del pasaje, debe pasar por un lugar cuyo acceso merece la siguiente descripción, de pasaje casi onírico.

De afuera parece una imprenta pero por dentro es un complejo deportivo. Así hay que atravesar vestuarios y bordear una piscina donde rielantes waterpolistas desmenuzan el agua en chispas hasta que

¹²⁸ Fernando Ainsa, “Del espacio vivido al espacio del texto”, *Historia, espacio e imaginario*, Jacqueline Covo, Université Charles de Gaulle Lille III, París, 1997, p. 36.

por un efecto que O'Jaral no reconoce todo se distorsiona sin romperse, como las líneas de las baldosas en el turquesa movedizo. Entra en un pasillo, avanza por el piso de linóleo y, tras el chirrido de una bisagra, lo dejan solo en el vapor de una sauna como si supieran que el olor a eucalipto lo debilita hasta la inutilidad [...] se aventura en la tiniebla porosa, memorizando el trayecto, entre una recua de estampas sin contorno que parecen creadas por la crueldad del calor.”¹²⁹

En general, lo secreto está directamente representado en las novelas por un espacio privilegiado, oculto, que es el corazón de otra cosa que lo cubre y lo separa del entorno. La acción de los personajes se orienta por una búsqueda de este espacio, en un intento de introducirse en él. Este movimiento podemos verlo en los personajes que se desplazan para obtener información, para conocer aquello que se oculta, en definitiva para transgredir el espacio de lo secreto e introducirse en el corazón del complot.

Aun cuando el espacio del secreto nunca se constituya por completo (como en *El testamento de O'Jaral*), en los personajes hay una pulsión casi épica hacia su búsqueda. Estas exploraciones pueden converger en la incursión del personaje en el espacio del secreto (como sucede en *El sueño*, donde el personaje se hunde en el mundo subterráneo oculto bajo el

¹²⁹ Cohen, *op. cit.*, p. 147.

convento) o, como en el caso de O'Jaral, implicar un movimiento doble (O'Jaral se moviliza, abandona su casa y va a la ciudad, pero su indagación implica también una búsqueda interior ya que el secreto reside tanto en la ciudad como en los otros y en él mismo).

Por otra parte, el espacio del secreto se caracteriza por su inaccesibilidad real o metafórica y, algunas veces, por un sistema descriptivo que remite a los paradigmas de lo misterioso. En muchos casos, el complot alude a situaciones claustrofóbicas o laberínticas y por eso hallamos en los textos una multiplicidad de espacios cerrados dados así en el sistema descriptivo que articula un narrador o por la subjetividad de los personajes. En *Poeta ciego* de Bellatin, por ejemplo, el espacio del secreto es por completo inaccesible porque está representado por el Poeta mismo, cuyas intenciones, pensamiento y saberes pertenecen a un orden distinto (que la misma ceguera destaca y que la muerte sella definitivamente). La casa que habita el Poeta es conocida como "la Casa de la Luz Negra", es el espacio de lo misterioso y desde su nombre y su condición se manifiesta su impenetrabilidad y su identificación con el Poeta.

El sistema descriptivo de las novelas crea un espacio del secreto, pero sobre todo organiza una topografía del complot.¹³⁰ Si pensamos la

¹³⁰ En una forma general, el secreto alude siempre a una oposición binaria inicial entre quienes están iniciados y aquellos que lo desconocen y que, con su ignorancia, le dan existencia. La topografía trabaja las estructuras binarias alrededor del eje del secreto.

topografía como el arte de representar un terreno en un plano con sus formas, dimensiones y relieves, así, la topografía del complot es la representación espacial que se hace del complot. Estas especializaciones conforman un sistema que hace a las características del complot y a la relación que los personajes establecen con él. Esto no significa que el complot esté representado necesariamente por un espacio sino que los espacios de las novelas, sus características, el modo en que los personajes los recorren y se vinculan con ellos están supeditados a la construcción narrativa del complot y constituyen a su edificación narrativa.

Podemos identificar en las novelas dos matrices de la topografía del complot: la de la demarcación binaria y la que denominaremos “de enredadera”. Veremos como estas conformaciones del complot corresponden a representaciones espaciales del secreto y constituyen indicios respecto a cómo se concibe el complot en la novela y cuál es la relación que los personajes establecen con él.

En principio, la noción de complot implica necesariamente una dualidad y por eso en algunas narrativas del complot fantástico la topografía del complot está construida desde este esquema binario, una demarcación entre los complotados y aquellos a los que se amenaza, un adentro y un afuera. La “construcción de lectura” que se pone en juego en el proceso descriptivo es aún más significante en relatos estructurados con

base en una organización de opuestos.¹³¹ Desde esta perspectiva, el desplazamiento de los personajes en los espacios de la novela no solo alude a un plano descriptivo sino que los vincula a la topografía binaria del complot introduciéndolos en zonas en pugna, del secreto y de lo conocido, de aquellos que saben y de quienes ignoran, de los amenazados y de quienes amenazan.

En la novela de Aira, la construcción del espacio es fundamental porque la oposición binaria es el principio organizador del texto, cuya parodia orienta su desarrollo narrativo ya que buenos-malos, afuera-adentro, abajo-arriba son puestos en escena como modalidades de oposición dadas de antemano por los modelos culturales que la novela retoma hasta la desproporción.¹³² El espacio del complot es a la vez un espacio de clausura y un espacio de extensión: en tanto que subterráneo está acotado por su propio carácter (las descripciones aluden a lo cerrado, es un laberinto, hay celdas y laboratorios mórbidos) pero a su vez este espacio se extiende sin fin, es un mundo subterráneo paralelo, de múltiples salidas al exterior, una red hundida en las profundidades: “En Mario se acentuaba la sensación extraña de haber sido admitido en otro mundo.”¹³³

¹³¹ “La configuración descriptiva, lejos de ser una mera *repetición* de los detalles descriptivos en el nivel de la manifestación y en el de los objetos de la descripción, se presenta como un fenómeno *relacional* y de *construcción de lectura*.” Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, *op. cit.*, p. 87.

¹³² También Francine Masiello señala (en *The Art of Transition. Latin American Culture and Neoliberal Crisis*, Duke University Press, Durham, 2001, p. 94) que “César Aira exposes the fallacies of logic underlying the process of binary thought.”

¹³³ Aira, *op. cit.*, p. 80.

Este otro mundo se alcanza a través de zonas interiores, se accede a él cruzando un pasaje escondido en el jardín secreto. Allí, las celdas y laboratorios, el compendio de lo gótico, contrastan con la descripción precisa de la superficie. Podríamos hacer un mapa del barrio tal como se lo presenta en la novela, pero jamás de los subsuelos porque su configuración responde a una lógica del imaginario que admite, por ejemplo, que sea un lugar cerrado que se abre infinitamente.

Los dos espacios que el complot pone en interrelación son justamente el de lo mediocre cotidiano y el universo de excepción de las monjas, doblemente ampliado porque gracias a las argucias tecnológicas se extiende por debajo de todo lo conocido, transgrede también las limitaciones del tiempo y el espacio y por lo tanto amplía al infinito el espacio de la aventura (ya Bajtín señaló el extenso espacio en que ocurren las novelas de aventuras. De modo similar a como opera en otra clase de relatos el factor mágico, en *El sueño*, los artilugios de Neurus destruyen los límites espacio-temporales). Así, el espacio subterráneo del complot, con sus atribuciones de mundo paralelo y su construcción según la lógica de un espacio alternativo de rasgos oníricos, se intensifica por las distorsiones espacio-temporales que reinan en los subsuelos.

Se fue de cabeza por una segunda escalera, a un nivel inferior, donde por casualidad, tanteando una pared, encontró un conmutador y encendió una lamparita en el techo. Se sucedieron los pasadizos, las

celdas, las fosas redondas llenas de agua negra, depósitos de muebles polvorientos, salas de máquinas...¹³⁴

El subsuelo como espacio del complot tiene un precedente importante en el subsuelo gótico, un verdadero cronotopo de lo oculto y de lo pervertidor del orden social. Aira, quien trabaja con los modelos de los medios masivos de comunicación retoma justamente el cronotopo del subsuelo (hábitat por excelencia del complot de las monjas) que ha sido también espacio privilegiado de las tramas folletinescas. Esta topografía del complot construye en *El sueño* un complot subterráneo, paralelo a la vida exterior.

Para los complotados de Arlt, en cambio, el espacio del complot linda y rodea la ciudad a la que desean “tomar por asalto”. Los viajes a Temperley, donde vive el Astrólogo, son desplazamientos a lo lindero, al afuera. La quinta del Astrólogo es, en este esquema, una imperfecta representación del afuera: distanciada de la ciudad, gira alrededor de ese epicentro. La casa, ubicada en el centro de una quinta boscosa,¹³⁵ está derruida, desvencijada, abandonada: su descripción también se organiza alrededor de los parámetros del sistema descriptivo del gótico (la dimensión gótica de la descripción de la quinta reorienta el proceso de

¹³⁴ *Ibid.*, p. 141.

¹³⁵ Del mismo modo que el convento de *El sueño* de Aira está en “el corazón de la manzana”.

lectura, lo amplía con un abanico de asociaciones enlazadas a lo gótico que potencian la figura del Astrólogo y los alcances de su confabulación).

A diferencia de lo que sucede en la novela de Aira, el modelo de los complotados de Arlt no es el de la doble vida de quienes viven una existencia subterránea al mundo de la superficie, es el de los personajes desplazados, marginados del todo social por su origen, sus condiciones o sus ambiciones. Por eso la novela ubica en un lugar de *las afueras* el corazón del complot.¹³⁶

Con estos ejemplos de la conformación de los espacios del secreto en Aira y en Arlt vemos cómo se instrumenta una topografía del complot que, en efecto, excede lo específicamente descriptivo a favor de una dimensión simbólica que se corresponde con el tipo de complot que se lleva adelante y aún con las características de los personajes que lo conciben: lo subterráneo en Aira y lo lindero en Arlt.

En ambas especializaciones, el sustrato de una organización binaria marca el tipo de complot que se desarrolla, el manejo de los espacios y la forma en que los personajes se vinculan con el secreto.

En *El día del hurón*, en *Poeta ciego* y en *El testamento de O'Jaral*, en cambio, la construcción de los espacios tiene otra orientación porque

¹³⁶ La noción de que el peligro viene de afuera es una de las hipótesis fuertes de la construcción de la otredad. También Elías Canetti, en su pormenorizado ensayo reflexivo *Masa y poder* (Muchnik, Barcelona, 2000 {1960}), señala “el afuera” como amenaza y elemento esencial en la conformación del grupo.

estas topografías no están organizadas según una estructura binaria (pese a que también hay rastros de esta estructura) sino por un modelo de enredadera: el complot está vinculado a un crecimiento desmedido que ahoga, rodea y atraviesa la sociedad y, en consecuencia, el espacio que se construye para el complot es el de un caos tridimensional generado por esta intromisión de la enredadera-complot en todos los niveles. Mientras que en las novelas de Arlt y de Aira la estructura binaria del complot acotaba el espacio del secreto (aún en *El sueño*, donde el complot de las monjas tiende a superar sus límites, siempre se mantiene un espacio que escapa al complot), en estas novelas la topografía del complot como enredadera implica de por sí una extensión ilimitada. Por eso no es asombroso que la ciudad (en *El día del hurón* y en *El testamento de O'Jaral*) y el mundo-ciudad (en *Poeta ciego*) constituyan en toda su multiplicidad y extensión el espacio cabal del complot.

La construcción de la ciudad como caos es el punto inicial de la novela de Chávez Castañeda que comienza con el viaje que instala al personaje en la ciudad. Son las primeras palabras del libro: “Rosas Palazán ha llegado a Zagarra.”¹³⁷ De este modo, personaje y ciudad abren la trama, ya que desde el momento en que Palazán desembarca en el aeropuerto se

¹³⁷ Ricardo Chávez Castañeda, *op.cit.*, p. 7.

introduce en un complot que se da bajo la forma de la multiplicidad y la dispersión: sin origen preciso, el complot lo permea todo.¹³⁸

La ciudad está construida según un abordaje espacial pero también según un abordaje vivencial, en que los personajes son percibidos como una colectividad que la constituye y la conforma. Hecha a imagen y semejanza del hombre, la ciudad es el escenario de su degradación y como tal no podemos considerarla una topografía “exterior” –el lugar en que transcurren los acontecimientos narrativos– sino una representación del hombre y, sobre todo, de la sociedad misma. La tríada sociedad/mal/ciudad se amalgama en la novela en un sistema de interrelaciones que se multiplica a medida que la narración avanza.¹³⁹

En apariencia, la ciudad está dividida en zonas, hay una Zagarra alta y una baja, la de los ricos y la de los marginados, pero en definitiva el

¹³⁸ En esta novela hallamos espacializaciones propias del relato policial y del texto de ciencia ficción. La búsqueda de Palazán sigue el esquema de los relatos policiales, se reconstruyen los ambientes sórdidos y deteriorados en que el detective de la novela negra se mueve, sea la oficina, el hotel o los despachos policiales donde transitan los otros personajes-investigadores. Pero la construcción que Chávez Castañeda hace de la ciudad excede este modelo: la clase de incógnitas que se articulan, los alcances del complot, su multiplicidad y variantes constituyen una imagen de caos que ya no es exclusivamente social sino que alcanza niveles ontológicos y metafísicos más propios del otro género que signa la novela, la ciencia ficción. Por otra parte, no es asombrosa esta confluencia de géneros que ya se ha dado en otros relatos de ciencia ficción. Diversos teóricos han analizado los lazos entre la ciencia ficción y ciertas producciones de la literatura postmoderna señalando que ésta se ha apropiado de recursos de la ciencia ficción al punto de que, en muchos casos, es imposible diferenciar una de otra más que atendiendo al canon, cada vez más dúctil y controvertido, que define alta y baja literatura. Véase el capítulo 4, “Worlds in collision”, en *Postmodernist Fiction*, Brian McHale, Routledge, 1994.

¹³⁹ Los sistemas de identificaciones son el pilar de la estrategia compositiva de *El día del hurón* y la analogía entre lo humano y lo animal es uno de sus motores narrativos. La imagen de los animales encerrados y atacándose unos a otros funciona en el texto como una representación de la situación de la ciudad y de sus habitantes.

complot reina en las dos zonas sea bajo la forma de un aterradora peste que se aísla en la zona baja o bajo la forma de una amenaza a las mujeres embarazadas que mueren víctimas de un horrible mal en la Zagarra alta. Esta diferenciación entre dos Zagarras es, al interior de la novela, un intento del poder de imponer un orden binario al caos y, de tal modo, aislarlo:

Decenas de hombres levantan un enrejado largísimo que se le fuga a la derecha y a la izquierda: cuatro metro de púas lanzadas al cielo como el cuerpo interminable de un erizo. Del otro lado, ante los millares de pinchos, se aglomera la gente.¹⁴⁰

Pero el intento falla y la ciudad toda es una trampa:

Más que calles, semejan corredores, algunos tan flacos que los muros se comban hacia dentro, ocultándole el cielo.¹⁴¹

Rosas Palazán quisiera sentirse extraviado en el laberinto de callejuelas, pero el olor cada vez más filoso del agua inmóvil y corrupta le promete que una de las bocacalles va a ponerlo frente al río blanco.¹⁴²

¹⁴⁰ Chávez Castañeda, *op. cit.*, pp. 37-8.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴² *Ibid.*, p. 28.

La ciudad es estúpida con esas callejuelas que sisean y de pronto, en un doblez, se consumen convertidas en una azotea que se corta con violencia a tres metros de otro suelo [...] Lo ridículo es la zona muerta: una vuelta mal dada y el auto se detiene, paran las manecillas del reloj, enmudece la radio; allí no funcionan los teléfonos ni llega la señal televisiva; un silencio de destierro y mundo aparte que lo descompone todo.¹⁴³

Zagarra, aunque llena de fronteras, ha sido igualada por el mal del complot hiperbólico que asimila sus secciones pese al intento de las autoridades por sostener los límites. El complot-enredadera está encarnado en la ciudad, en este espacio unificado donde la destrucción de los límites y fronteras expresa el mal ontológico que la acosa. La ciudad, percibida como una gran trampa, es la metáfora absoluta de lo que representan sus calles para cada uno de sus personajes.

La topografía del complot-enredadera no sólo distorsiona los límites de la ciudad sino que instrumenta la homogeneización de los espacios de lo privado y de lo público (nuevamente, espacios topográficos que fusionan lo espacial, lo funcional y lo simbólico-social). El Verdugo, una especie de

¹⁴³ *Ibid.*, p. 46.

terrorista psicológico, juega con los límites de estos espacios proyectando y lanzando a lo público aquello que pertenece a la esfera de lo privado.¹⁴⁴

Por su parte, en *El testamento de O'Jaral*, las posibilidades de lo privado también son puestas en duda por la constante sospecha respecto de las intenciones de cada uno y por la penetración de las miradas del poder en lo cotidiano (recordemos por ejemplo el condepor que lleva O'Jaral, cuyo zumbido eléctrico lo controla y persigue).

Por eso, en ambas novelas resulta una ironía última que el error de sus personajes surja de la pretensión del “ver”: en *El día del hurón* la muerte de las mujeres es consecuencia de un producto para las lentes de contacto y O'Jaral yerra definitivamente en sus aspiraciones porque no consigue “ver” correctamente a los demás y pese a que pretende alcanzar una comprensión excepcional, cae a consecuencia de sus errores de apreciación, de su errado “ver más allá”. Así, el mucho ver, la vista, la falta de delimitaciones está en las dos novelas vinculado a la destrucción horrorosa: el complot-enredadera ciega a los personajes en el mismo grado en que los envuelve y los involucra.

También es cierto que las dos novelas se perfilan con un registro de género policial que, en definitiva, traicionan. Esto se debe a que la

¹⁴⁴ Es interesante que justamente en un texto que evidencia la magnificación del espacio de lo público y su invasión en los ámbitos usualmente adjudicados a lo privado, el misterio (en el sentido de enigma policial) abra en el relato un espacio para lo oculto, lo desconocido, lo secreto en el corazón de lo público. De esta manera, el complot narrativo reinstaura lo que justamente interpretamos –referencialmente– como el ordenamiento natural de las cosas, una delimitación que da forma a lo informe.



concepción del complot en estas novelas frustra las posibilidades de una estructura narrativa policial –que las dos novelas insinúan– porque la situación inicial del enigma y de la búsqueda del personaje se malogra por desarrollos que, en definitiva, no conciben nada operando bajo la superficie, ningún misterio concreto a descubrir y, en cambio, se asoman al campo ilimitado de un complot que es inmanente al sistema y que se corporiza en todos sus productos. Mientras que el complot en la novela de Chávez Castañeda es un complot del mal, en la novela de Marcelo Cohen el complot domina la ciudad porque es inherente al orden económico-social. O'Jaral se desplaza por las distintas zonas de Talecuona para encontrar siempre lo mismo: la presencia invisible de los muchos complots que se llevan adelante, la vigilancia muda de las corporaciones, el desorden de una sociedad errante en su propio devenir.

Resta destacar que en *El testamento de O'Jaral* esta construcción del complot enredadera está además vinculada con un rasgo de movilidad que también caracteriza a la ciudad.¹⁴⁵

¹⁴⁵ En el caso del texto de Cohen, la íntima relación entre los espacios y los imaginarios se desprende no sólo de su carácter de narrativa del complot sino de un rasgo de estilo del autor, en cuya propuesta los espacios tienen una función estética y narrativa que excede su rol habitual (aún comparándolo con el alcance que tiene en un género como la ciencia ficción, que hace de esta construcción uno de los soportes de su artilugio narrativo): “Cohen reconoce –por si hiciera falta a esta altura de la charla– que hay otros escritores europeos que le han interesado mucho, pero que en Ballard encontró “*las posibilidades narrativas de los escenarios sincréticos, un modo de ocuparse del paisaje posindustrial, que siempre me había obsesionado, y la provocación intelectual, desde el punto de vista literario pero también más allá de la literatura, de algunas de sus ideas [...] Pero la idea fundamental de Ballard, que está en sus novelas apocalípticas, es que entre el paisaje y la mente no hay distancia. Una idea que, de otra manera, está también en Wallace Stevens, cuando dice: 'Soy lo que me rodea' o 'Una*

En principio, la descripción de la ciudad intenta ordenar lo caótico, pero este relativo ordenamiento (una zona intermedia, una zona de los periféricos, el espacio de los consumidores) está constantemente transformado por la movilidad propia de la ciudad.¹⁴⁶

Hacia las diez, las ventanas de los dos lados empezaron a asimilar fábricas amortajadas de humo, negruzcas manchas de pasto, caseríos de lata emboscados entre dunas de basura. Era el extrarradio de Talecuona, estribaciones de una idea urbana fija pero encumbrada, hilanderías y tambos, excavaciones, cablerío, tolvas de fábricas de cemento, la antorcha de una refinería ardiendo entre torres de alta tensión y el humo tormentoso de las papeleras.¹⁴⁷

La Boulu era uno de los barrios de consumidores donde la lucha brutal por el ascenso quedaba neutralizada por el miedo pánico a la caída [...] Como todos los barrios de consumidores, estaba en la zona

mitología crea su región' [...] El hecho de que no exista ninguna distancia entre mente y paisaje significa, para Ballard, que sólo llegando al fondo de la desintegración del paisaje se puede encontrar el pequeño nódulo de realidad a partir del cual se puede salir. Por eso sus personajes se quedan siempre en medio del desastre, no escapan nunca. Desde luego, cuando hablo de paisaje en Ballard, no me refiero sólo a la naturaleza sino también a aquello que el progreso inflige a la naturaleza y también el paisaje ciudadano, donde él siempre encuentra síntomas de enfermedades mentales". En Guillermo Saavedra, *La curiosidad impertinente*, "Los espacios imaginarios del narrador", Beatriz Viterbo, Rosario, 1993.

¹⁴⁶ Talecuona y algunas de las otras geografías a las que se hace referencia en el libro parecen remitir a paisajes y espacios argentinos. Sin embargo, sería fútil lanzarse a una caza de citas para certificar aparentes correspondencias porque la geografía de Talecuona coincide parcialmente con el espacio porteño tanto como se aleja de él. Más que buscar similitudes o diferencias con el referente sospechado, interesa detenerse en qué tipo de ciudad se construye y cuál es su vinculación con el espacio del complot.

¹⁴⁷ Cohen, *op. cit.*, p. 54.

o anillo medio de Talecuona, y los periféricos solo cruzaban la porosa frontera para desvalijar alguna casa, emboscarse o seguir camino hacia la zona central. No obstante, el municipio había marcado corredores, especies de radios que facilitaban el tránsito por la ciudad, y en el paso de una franja a otra menudeaban los engorros.¹⁴⁸

La ciudad se organiza por zonas entre las que se destacan los márgenes, cuya denominación no se debe tanto a una ubicación marginal en el espacio sino a una ubicación metafórica: son márgenes porque están lejos de los centros del poder y pueden evadirse de las miradas de control. Esto los convierte en refugio natural del complot. En su definición de los márgenes, la novela retoma, aunque más laxamente, el imaginario de los sótanos, de las falsas fachadas, de los espacios simulados. En el caso de la “central” del complot de Néctor, la descripción remite al laberinto:

Pasillos y pasillos se ramificaban en el centro de la manzana, cada vez más, atravesando tabiques mal derribados, montículos de cascotes, patios donde racheaba un vientito y los grillos resistían entre algunos alhelíes. En varios cuartos habitables se veían libros, biblioratos, jóvenes de la Zona Media dóciles y bellos a su modo trabajando en ordenadores, fotocopiadoras o impresoras, todo un peldaño por debajo

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 73.

de un ruido de avería, pensó O'Jaral, de idea en alto grado de desperfecto.¹⁴⁹

La ciudad parece infinita, cada parte de su geografía irradia diferentes niveles de escondrijos, de modo que el espacio del complot no está descrito en un párrafo ni se limita a un lugar sino que el carácter complejo y escindido de la ciudad multiplica exponencialmente sus posibilidades. Estos espacios del complot son móviles, no es un sótano ni una trastienda, pueden estar en un lugar u otro, se trasladan como los mismos personajes. De hecho, la movilidad es una de las condiciones que rige la novela, todos los personajes mutan de lugar y de condición, se desplazan por la ciudad y lo que hoy puede ser un punto tomado y vigilado, mañana puede estar libre.¹⁵⁰ O'Jaral lo sabe y por eso, para huir de los poderes que lo controlan, elige “Alternar el ocultamiento con las multitudes. Someter su vida a encogimiento. Cambiar de lugares en zigzag.”¹⁵¹

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 118.

¹⁵⁰ Al respecto Juan Villoro (en “La ciudad es el cielo del metro”, *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, Puerto Rico, Año 4, n° 12, abril-junio, 1999, p. 296) señala que “En *Die Unwirklichkeit der Städte* (La irrealidad de las ciudades) Klaus R. Scherpe sostiene que la ciudad moderna depende de la construcción y la posmoderna de sus funciones (más que un espacio edificable es un escenario de desplazamientos). La ciudad moderna tiene un apetito devorador de huecos, la posmoderna depende menos de la realidad física, es una complicada región de tránsito, un acarreo de gente, informaciones, flechas.”

¹⁵¹ Cohen, *op. cit.*, p. 27.

Y finalmente recalca en El Costurero, un lugar a salvo, provisionalmente, de las corrientes inversas que lo persiguen, cuya descripción representa muy bien la idea de “margen” en la novela:

Cuando el viento va en una dirección y la corriente en otra, a cierta distancia parece que el agua no se mueve. Sobre esa indefinición un barco puede avanzar largamente sin la coartada de un arribo, necesitando solamente de tormentas que lo ejerciten en la batalla de la vida, temiendo apenas la calamidad del iceberg en la bruma. Así, mientras en cada ciudad del mundo concentracionario crecen los ámbitos del deseo exasperado, ciertas zonas de deseo fijo se encierran en sí mismas para intentar disolverlo, no en el silencio de la idiotez, sino en las charlas sorprendentes de la vida rutinaria.

El barrio donde había entrado O’Jarl, conocido como El Costurero, *no tenía el lenguaje menos cautivo de los dueños de la palabra ni pasaba menos penurias que el resto del Centro pero, por laberíntico y amenazador, estaba más libre del fisgoneo.*¹⁵²

Pero este carácter de “zona libre” es tan mutable como el resto y, finalmente, también El Costurero y el refugio de O’Jarl llamarán la atención de sus perseguidores:

¹⁵² *Ibid.*, p. 295. Las cursivas son nuestras.

En la vida de la Garnacha predomina lo lento. El perímetro del Costurero filtra los acontecimientos y les quita acritud. Los extraños introducen ligeros elementos de urgencia, como observaciones de una vida exterior que los usa de vehículo.¹⁵³

Los jóvenes extraños están satisfechos. Cada vez vienen a La Garnacha más seguido, aunque no siempre los mismos. Los anuncia una vibración apenas lúgubre que se va haciendo endémica, un escape de gas clorhídrico.¹⁵⁴

En conclusión, en *El testamento de O'Jaral*, el espíritu dinámico del complot y del ejercicio del poder desarma toda posible binariedad a favor de esta topografía de enredadera con una dimensión dinámica del complot. La mutación de los espacios evidencia que su conformación reside más en la interconexión y en su vínculo con aquello que lo habita que en una mera enumeración de objetos y características que los anclaría ajenos al dinamismo del relato.

El complot es un desorden propio del sistema y por lo tanto está imbricado materialmente a él de forma análoga a una enredadera que lo cubre, atraviesa y ahoga. Esta noción del complot como una enredadera (es un complot del sistema –en Cohen– o del “ser social” –en Chávez Castañeda– o del ser –en Bellatin–) es un pilar del imaginario

¹⁵³ *Ibid.*, p. 308.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 309.

contemporáneo de la sociedad, está emparentada con el imaginario del poder como red (pensemos, entre otros, en el modelo foucaultiano) y con la fantasía de una red invisible que atenaza a los sujetos, una imagen que se vincula con la dimensión claustrofóbica que los textos del complot explotan muy particularmente (ya en la novela de Arlt, veíamos una manifestación de esta claustrofobia en los laberintos, círculos y elipses que ponen en espacio el concepto de lo secreto y que se ven desplazados a la interioridad de los personajes, como es el caso de los pensamientos de Erdosain, que materializan con su construcción laberíntica el espacio del complot).

Esta topografía del complot enredadera resulta fundamental para entender el carácter del complot en estas novelas que, en todos los casos, alcanza dimensiones ontológicas porque cuando la enredadera ya ha cubierto todas las paredes se trenza alrededor (y dentro) de los individuos.

4.2. Los creadores en el complot

La construcción de los personajes tiene un lugar importante en las narrativas del complot fantástico. La mente maestra, la cabeza, el genio loco y el líder iluminado se repiten con variantes en los textos del corpus. Son personajes que remiten a tipologías, algunas de larga tradición. Así, en *Los siete locos-Los lanzallamas*, el Astrólogo y Erdosain son,

respectivamente, la mente maestra de la confabulación y el inventor, figuras ambas recurrentes en la literatura conspirativa; en *El sueño*, la madre superiora es una versión paródica y degradada de la mente maestra, la figura oculta y travestida que se desplaza por distintos planos del mundo narrativo; en *Poeta ciego*, el poeta es el iniciador, algo más que la mente maestra, el demiurgo de una nueva realidad; el Verdugo de *El día del hurón* es el falso dirigente del complot, quien adquiere las dimensiones de un terrorista mediático que manipula a sus seguidores y en *El testamento de O'Jaral* aparecen tres arquetipos del rebelde: el mismo O'Jaral, que es el intelectual que elige los márgenes; Ravinkel, la figura del líder revolucionario que busca nuevas formas; y Néctor, un intelectual resentido que adhiere a modos doctos del complot.¹⁵⁵

Aunque se trate de una afirmación que debemos matizar en cada caso, no es falso señalar que estos personajes están apenas contruidos, con esa capacidad de los estereotipos de concebirse fuertemente en el proceso de lectura por el diálogo que el lector establece con los referentes más que por su elaboración literaria –en cada texto– como creación particular. Excepto Erdosain y O'Jaral, heredero literario del primero, personajes degradados y angustiados (vinculados, a partir de este rasgo, a un modelo narrativo ajeno a los textos del complot) que se perfilan a partir de un intenso trabajo de construcción de personaje; en los demás, unos pocos

¹⁵⁵ “Néctor seguía considerándose un ilustrado y, harto de la obstinación populista del Galgo, así explicaba, se había lanzado a crear una tendencia especial: una logia, por así decir, de multiplicación de mensajes.” *Ibid.*, p. 119.

rasgos, su vinculación con los otros personajes y con el mundo narrativo, alcanza para poner en funcionamiento la cadena de referentes que hace de ellos la mente maestra del complot (de todos los complot y del que cada texto actualiza). Esto es evidente en el caso del personaje de *Poeta ciego* y de la Madre Superiora de la novela de Aira. El poeta de Bellatin “muere” apenas comienza la novela pero, sin embargo, el misterio que lo rodea, la indeterminación de sus orígenes y lo abstracto de sus intenciones hacen de él un personaje que resulta intensamente delineado si se lo piensa en relación con el estereotipo, con la serie “mentes maestras” que brinda en tanto colectivo la información sobre el personaje que la novela apenas alude. Lo mismo sucede con la Madre Superiora en *El sueño*: hasta el desenlace este personaje sólo es mencionado o referido por los otros y, sin embargo, tiene una intensa presencia por su rol decisivo en relación con la trama que se teje. De hecho, el lector *sabe* que la hallará en el desenlace. Tampoco la figura del Astrólogo, aunque fundada en una intensa elaboración discursiva, renuncia a determinados elementos sugestivos (su trato con la astrología, por ejemplo) que con escasos medios proporcionan un alto valor agregado a la concepción del personaje porque lo relacionan con el mundo de lo oculto, lo presentan con un paradigma alternativo de comprensión de la realidad.

Tal como señala Pimentel, los estudios de personajes cayeron en desuso durante las últimas décadas aunque actualmente esta caída ha sufrido un retroceso:

...ha renacido el interés en el personaje, no como pura discursividad sino también en su dimensión referencial e ideológica, como agente de la acción narrada. No se trata, claro está, de regresar a una visión simplista que asimila personaje y persona, ni de abordar el problema desde una simple tipología de los personajes: psicológica, sociológica u otra. Lo que importa determinar aquí son los factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que producen ese efecto de sentido que llamamos personaje.¹⁵⁶

Esta visión orgánica y compleja del personaje es la que nos interesa retomar, aún más considerando que los personajes del complot fantástico se constituyen con un alto grado de referencialidad (siguiendo la categoría de Mieke Bal, estos personajes pueden considerarse *referenciales* porque “a causa de su evidente correspondencia con un marco de referencia, actúan según el modelo que conocemos por otras fuentes.”¹⁵⁷ Responden a un imaginario y “se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención social y/o literaria”).¹⁵⁸

¹⁵⁶ Pimentel, *Relato en perspectiva*, *op.cit.*, p. 63.

¹⁵⁷ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 91.

¹⁵⁸ Pimentel, *op.cit.*, p. 64.

Umberto Eco en *El superhombre de masas* y Roman Gubern en *Máscaras de la ficción* nos ofrecen, en sus análisis de la cultura mediática, una filiación posible de los personajes del complot fantástico.¹⁵⁹ La figura del confabulador, del creador marginal, del genio enloquecido y aún del aventurero fáustico que Gubern considera, son modelos posibles de los personajes del complot fantástico; también en el héroe de *Los misterios de París*, y en los personajes de la novela popular italiana que Eco analiza en *El superhombre de masas* hallamos otros referentes importantes (en un sentido más general, Eco se refiere al tipo del “superhombre” como la figura de la novela popular y de la literatura por entregas, que llega hasta los modernos productos de la cultura masiva).¹⁶⁰

Este sistema de referencialidad ilumina, una vez más, los vínculos del corpus con las narrativas de las mass-media. Si bien es erróneo afirmar que las novelas del corpus pertenecen a este género no debemos escatimar la importancia que estos estereotipos han tenido en la conformación de los imaginarios del siglo XX y comienzos del XXI (tal como señalan Gubern y Eco) ya que se han difuminado a lo largo y a lo ancho de las producciones artísticas más heterogéneas.

¹⁵⁹ Véase Roman Gubern, *Máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002 y Umberto Eco, *El superhombre de masas*, Lumen, Barcelona, 1998. Los estudios de Eco y Gubern constituyen un indicador privilegiado de este campo que combina el ensayo semiótico con la lectura sociológica. Tal como plantea Gubern en el prólogo de *Máscaras de la ficción*, el desfile de personajes que propone su libro es un desfile de entidades imaginarias que portan o entran en sintonía con imaginarios que son propios del hombre.

¹⁶⁰ En este terreno encontramos, por ejemplo, las lecturas fundadoras de gran parte del imaginario de Roberto Arlt.

Considerando este rasgo estereotipado de los personajes del corpus, es elocuente la ausencia de nombre de las cabezas del complot en casi todas las novelas. Son el Astrólogo, el Poeta, la Madre Superiora, el Verdugo. Esta característica común, fruto de la aguda estereotipización de los personajes, apunta al secreto que ocultan, a la imprecisión de sus rasgos interiores, pero también al campo de saberes en que se mueven: metafísica y propensión al vaticinio por parte del Astrólogo; la búsqueda obsesiva de un significado en la oscuridad y la elaboración formas y ritos en el Poeta, el principio jerárquico y la edificación de una estructura rígida en la Madre Superiora, el ambiguo rol de herramienta de la justicia y de denunciante de las lacras sociales en el Verdugo. Las “cabezas” del complot establecen una relación metonímica con sus nombres, que indican sus rasgos más relevantes y precisan la naturaleza de cada complot.

Esta identificación entre el complot y aquel que lo encabeza también se desprende de una característica relevante de estos personajes: su carácter impredecible. Los personajes del complot no son lo que parecen porque su razón de ser no está en la superficie sino en la motivación oculta del complot,¹⁶¹ en el secreto y enigma que encarnan. Esta economía en la construcción de los personajes tiene un efecto doble: su referencialidad permite con unos pocos trazos construirlos con sus caracteres de intrigantes, creadores de otra realidad, origen de una historia secreta que

¹⁶¹ El problema que se plantea es diferente de aquel que surge del simple personaje misterioso o del asesino en el relato policial, cuya “imprevisibilidad” se mantiene dentro de los cristalizados códigos del género.

subyace al texto, pero simultáneamente el escaso ahondar en su construcción abre infinitas posibilidades alrededor de la finalidad de sus acciones. Son personajes de la duplicidad y éste, su rasgo más destacable, orchestra las versiones que los otros personajes crean sobre ellos.

En cada una de las novelas, en efecto, se tematiza la dificultad de los otros personajes para acceder a las motivaciones ocultas de quienes llevan adelante el complot (el Poeta es un gran misterio para todos, con sus arbitrarias enseñanzas y reglamentos; la Madre Superiora resulta inaccesible, casi un mito fantástico; el Astrólogo carece de una historia propia y sus motivaciones son erráticas; Ravinkel, supuesto pariente de O'Jaral, no es en realidad su hermano –los volubles lazos de familia son otro rasgo destacado del folletín; el Verdugo es tan misterioso que no se conoce ni su nombre ni su historia ni mucho menos sus intenciones). Esta dificultad que tienen todos los personajes para acceder a las intenciones y al verdadero carácter de las mentes que orientan el complot reproduce la situación del lector respecto de estas personas y de la trama oculta de la novela.¹⁶²

Como consecuencia, pese a que el alto grado de referencialidad de los personajes que encabezan el complot genera en el lector la sensación de *déjà vu*, aún así estos personajes se mantienen como un punto ciego en el

¹⁶² Por eso, algunos personajes (Borques en *El día del hurón*, el cronista-investigador en las novelas de Arlt, O'Jaral en *El testamento de O'Jaral*, etc.) resultan dobles del lector, porque son aquellos que “leen” la trama del complot al interior de la novela.

texto. Punto ciego porque pese a su correspondencia con modelos-referentes, son mutables, contradictorios, lábiles, y su ligazón con el secreto los determina.

Como punto ciego de la narración, estos personajes, origen y representación del complot, sufren una suerte de hipertrofia que engrandece sus figuras al interior de los relatos y los hace objeto privilegiado de miradas y discursos de los otros. Este rasgo pone a prueba su verosimilitud, que parece siempre a punto de romperse, y en parte se quiebra, en las figuras excesivas del Astrólogo, la Madre Superiora, El Verdugo, el Poeta ciego, Néctor y Ravinkel.¹⁶³

En cada novela se presenta un personaje que oficia de mente del complot, pero la narración no pueda acceder a esta mente y esto determina un rasgo relevante de estas narrativas: las perspectivas siempre exteriores respecto de estos personajes principales. Así, perspectivas exteriores son los múltiples puntos de vista en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas*,¹⁶⁴ el narrador que en muchos casos toma una perspectiva que coincide con la del héroe que lucha por esclarecer el complot en *El sueño*, la voz neutra y medida que apenas accede a las conciencias de los personajes y que narra en *Poeta ciego*, el narrador de *El día del hurón*, cuya perspectiva coincide

¹⁶³ Véase el concepto de verosímil en el texto canónico de Barthes, "El efecto de realidad" y el concepto de verosimilitud en el sistema cultural en "Intercambio y deflación en el sistema cultural" de Olivier Burgelin. Ambos artículos se incluyen en *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

¹⁶⁴ En nuestra tesis de maestría hemos analizado cómo la novela elabora una red de incertidumbres respecto a los planes y a las verdaderas opiniones del Astrólogo.

plenamente con las de diversos personajes que nada saben de la dirección y el significado del complot en que se ven envueltos. En el caso de *El testamento de O'Jaral*, la trampa es doble: pareciera que tenemos absoluto acceso a la mente de O'Jaral y a sus percepciones, pero el desarrollo de la historia sugiere cada vez con mayor intensidad que su visión está errada.

Esta opacidad respecto de los pensamientos de la cabeza del complot es también una manera de sellar el mundo del secreto. Tal como señala Elías Canetti, “el secreto ocupa la misma médula del poder.”¹⁶⁵ El secreto constituye la marca de quien detenta un poder y reafirma su autoridad y excepcionalidad respecto de los otros.

Por último, resulta por demás interesante detenerse en la lectura que de las cabezas del complot ha realizado la crítica bajo la metáfora o categoría de mastermind (Speck), “cerebro” (Close), o las referencias al inventor y creador (Sarlo).¹⁶⁶ Estas denominaciones aluden a la capacidad de creación asociada a estos personajes y en efecto, la creación y la imaginación son las armas del complot fantástico. Los personajes que encabezan el complot pueden hacerlo desde su dimensión de “hacedores” (y en ese caso las sociedades secretas que encabezan constituyen sus brazos

¹⁶⁵ Elías Canetti, *Masa y poder*, *op.cit.* Nos referimos a los capítulos “Elementos del poder” y “El secreto”, pp. 304-311.

¹⁶⁶ Cf. Speck (*op. cit.*), Close (*op. cit.*) y Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

seculares)¹⁶⁷ o el énfasis puede estar puesto en el “crear” (y entonces se explota la idea de la mente maestra que orienta una narración, un plan, un proyecto preponderantemente ficcional).

En suma, las novelas proponen distintas dimensiones de creación, una ritual, una creación científico-tecnológica y una creación discursiva. Hay una creación ritual en tanto hay un grupo cohesionado alrededor de un orden particular, autónomo y de carácter formal, que se presenta como una amenaza a lo que es exterior al grupo, una desviación respecto de los órdenes instituidos (las novelas que desarrollan más intensamente esta creación ritual son *Poeta ciego* y *El sueño*); hay una creación científica porque la ciencia aporta paradigmas para comprender el complot o herramientas para llevarlo adelante y hay una creación discursiva en tanto el complot se concibe como una narración y un paradigma de aprehensión de la realidad.

4.2.1. La creación ritual

La construcción de una sociedad secreta inaugura un horizonte de ritualidad en las prácticas de los personajes. La novela de Bellatin es la que presenta con mayor énfasis la organización y funcionamiento de una

¹⁶⁷ “La sociedad secreta es la máscara del héroe y al mismo tiempo su brazo secular.” Umberto Eco, *El superhombre de masas*, *op. cit.*, p. 82.

sociedad secreta, y por lo tanto en ella hallamos una verdadera construcción de resolución mítica, la propuesta de un orden de conocimiento en que la vida y enseñanzas del Poeta son ofrecidas a los discípulos como un texto que debe ser asimilado por vía de la “revelación”. Recordemos, al respecto, la relación entre mito y conocimiento:

...el mito está ligado a un conocimiento que el hombre adquiere de sí mismo y de su entorno [...] el hombre se afirma afirmando una dimensión nueva de lo real, un orden nuevo manifestado por la emergencia de la conciencia. El mundo adquiere un sentido por la conciencia mítica.¹⁶⁸

Así, por ejemplo, los lunares adquieren en la novela un carácter sagrado en cuya forma, el Poeta y sus seguidores leen insospechados mensajes. Tal como ha señalado Mircea Eliade: “...cualquier cosa del mundo profano puede convertirse en hierofánica. Un objeto se hace sagrado en cuanto incorpora (es decir, revela) otra cosa que no es él mismo.”¹⁶⁹

¹⁶⁸ Georges Gusdorf, *Mito y metafísica*, Novea, Buenos Aires, 1960. Citado por Peggy Von Mayer Chaves en “Lo sagrado: espacio de confluencia entre lo real y lo imaginario”, *Espacios imaginarios. Primer coloquio internacional*, UNAM, México, 1999.

¹⁶⁹ Peggy von Mayer Chaves, “Lo sagrado: espacio de confluencia entre lo real y lo imaginario”, *op. cit.*, p.118.

Entonces desplegó un mapa astral y buscó relaciones entre las estrellas y el lunar de su hija. Los fieles se acercaron para mirar el lunar con detenimiento.¹⁷⁰

El poema se refería a los reflejos y a cómo estos se hacían inciertos tanto en los espejos como en el tiempo. Pero había un punto –los lunares– donde era tal la pureza de la iluminación que no podía quedar más rastro sino el sello oscuro que los caracterizaba.¹⁷¹

El cuidado y la atención que en la novela se dispensa a los lunares es propia de un objeto que ha adquirido la dimensión de lo sagrado y que “ya no puede ser manipulado de cualquier manera porque su contacto resulta peligroso y prohibido para quien no esté preparado para hacerlo; y suscita sentimientos de veneración y temor.”¹⁷²

Resulta llamativo que muchas veces se establezca una “serie de correspondencias entre la experiencia de lo sagrado y la percepción estética”¹⁷³ porque en el caso de *Poeta ciego* este vínculo subyace a la concepción de la novela. Se desconocen los objetivos y búsquedas del grupo que actúa con cierta “improductividad” o con la autosuficiencia de las búsquedas estéticas más extremas. Las enseñanzas del Poeta son

¹⁷⁰ Bellatin, *op.cit.*, p. 65.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷² Peggy von Mayer Chaves, *op. cit.*, p. 119.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 120.

críticas, responden a una clave arbitraria que aun sus mismos seguidores ignoran. De la misma manera, su organización es la de un sistema que se impone como tal, sin más justificaciones que la articulación de componentes que se autolegitiman y en los que la estructura ritual funciona como una pátina que cohesiona y los transforma en un cuerpo de procedimientos. Así, del libro que escribe el padre de la Extranjera Anna, antecedente del libro que desarrolla El Poeta, se dice:

Leyó que la palabra de Dios no era más que un relato. Un libro que no llegaba a hablar más que de sí mismo. De allí que su perfección estuviera garantizada por el hecho de que pudiera autopensarse.¹⁷⁴

La sociedad secreta es una manifestación de la creación ritual: una comunidad con reglas propias y una organización particular cuya fundación es un acto de subversión porque instauro un orden desviado del orden total. Su idiosincrasia y aún sus excentricidades no hacen más que destacar esta desviación y por eso, en las novelas, la sociedad secreta define una periferia de circulación del discurso respecto de la sociedad constituida.¹⁷⁵

Hallamos elementos de esta creación ritual en todas las narrativas del corpus. Mientras que en Arlt y en Cohen la propuesta comunitaria es

¹⁷⁴ Bellatin, *op.cit.*, p. 66.

¹⁷⁵ No estamos pensando necesariamente en un núcleo central –el de la sociedad constituida– y un margen al que pertenece el discurso de la sociedad secreta. El modelo es mucho más móvil y plural, es el de una marginalidad respecto de una sociedad cuya constitución no es ni orgánica ni unidimensional.

mayormente discursiva, en las otras tres novelas vemos que se cumple lo que Simmel ha señalado como la tendencia de la sociedad secreta a “constituir, bajo las características que le son propias, una totalidad de vida”.¹⁷⁶ En *Aira*, se trata de un mundo subterráneo que las monjas han construido por debajo del barrio visible; en *El día del hurón*, el Verdugo hace de los estudios de televisión y de las proyecciones de su programa verdaderos instantes de vida que tienen el alcance de oscuras epifanías; y en *Poeta ciego*, la novela toda es la construcción de ese otro mundo paralelo que el Poeta y sus secuaces han desarrollado. Estas construcciones constituyen totalidades con reglas, recursos y legalidades propias, que destacan su carácter de creaciones rituales.

Por otra parte, en la novela de Aira, los aspectos rituales, aunque parodiados, fundan la arquitectura del mundo de las monjas: la iglesia, las jerarquías, el carácter secreto de los sótanos en donde impera un ceremonial paralelo al avalado por la religión instituida.

Apareció otra monja, la tercera de la mañana (sin contar la de la foto). Se iba dando una progresión, una precisión: ésta definitivamente metía miedo. Claro que no era la Reverendísima. Por supuesto que no. Mario sabía que sus fantasías de haber llegado al *sancta sanctorum* podían ser muy halagüeñas para su vanidad, pero estaba muy lejos de

¹⁷⁶ George Simmel, *Sociología 1. Estudios sobre las formas de socialización*, Alianza, Madrid, 1986, p. 407.

la realidad. Si bien nunca había visto a la legendaria madre Elena, supo que no podía ser esta monjita fría y horrible. Debía ser una de las no menos famosas “secretarias” de la Superiora, sus instrumentos y portavoces.¹⁷⁷

El clima de ritualidad en las novelas tiene importantes consecuencias en los procesos de lectura. Por una parte, la ritualidad trabaja la verosimilitud de la construcción del grupo ya que el ritual sirve en el mundo ficcional para cohesionar al grupo como tal y determinar una separación tangible con quienes no participan de él. Pero de cara al lector moderno, el ritual puede desdibujar el sentido político del complot. Desde esa perspectiva, no es asombroso que la novela de Arlt, cuya pulsión política es más evidente, sea aquella en que los aspectos rituales están más atenuados. Lo mismo sucede en *El testamento de O'Jaral*, donde además hay una evidente crítica a los líderes que encabezan una comunidad que deviene litúrgica (es el cuestionamiento que O'Jaral hace a Ravinkel).

En el caso de *Poeta ciego*, la apuesta es más alta porque el autor transforma un referente político (Sendero Luminoso) en secta pseudo religiosa y ritual.¹⁷⁸ Se trata de una crítica y una apuesta política en la que no vamos a bucear, sin embargo, sigue siendo válido desde la perspectiva de nuestro análisis ver el desliz que el autor propone entre la organización

¹⁷⁷ Aira, *op.cit.*, p. 74.

¹⁷⁸ Véase nota 75.

de la secta y la del movimiento político. La polémica que surge de este deslizamiento,¹⁷⁹ no hace más que resaltar nuestra consideración de que el predominio de lo ritual desdibuja de cara al lector moderno la dimensión política de los complots.

En ese sentido, cabría preguntarse hasta qué punto la literatura contemporánea –considerando los paradigmas del pensamiento contemporáneo– puede explotar los caracteres rituales sin caer en la parodia, como de hecho sucede en *Poeta ciego* y *El sueño*.

4.2.2 La creación científica y tecnológica

La producción científica y tecnológica es un aspecto llamativo del quehacer de los personajes de las narrativas del complot fantástico. Resulta interesante detenerse en las relaciones intertextuales que estas empresas revelan.

Si bien es particularmente complejo el estudio de las llamadas influencias porque exige un análisis de época, de la trayectoria de los autores, de la circulación de los textos,¹⁸⁰ podemos afirmar que hay

¹⁷⁹ Si bien no consideramos que la parodia o la irreverencia frente al fenómeno político sean de por sí tratamientos cuestionables del tema, resulta evidente que *Poeta ciego* está muy lejos de rozar la complejidad del sujeto que se propone.

¹⁸⁰ Ver María Moog-Grünwald, “Investigación de las influencias y de la recepción”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, comp. Dietrich Rall, UNAM, México, 1993.

precedentes de la relación entre literatura y saber tecnológico y científico en las producciones de la literatura fantástica del XIX, en la llamada literatura de ficción científica y en la ciencia ficción. No nos interesa seguir la ruta de este “árbol genealógico”, pero sucintamente señalaremos algunos lazos interesantes: en el caso de *Los siete locos-Los lanzallamas* con la novela por entregas y con la literatura de divulgación científica;¹⁸¹ en *El sueño*, descubrimos el universo imaginario de las narrativas de los medios masivos de comunicación (en particular de las producciones televisivas e historietísticas),¹⁸² y *El día del hurón* se desarrolla a la sombra de la literatura de ciencia ficción y de cierta ensayística del campo de la psicología y de la sociología.¹⁸³

Los textos del corpus tienen una relación utilitaria con estos universos discursivos, toman de ellos tópicos y recursos que les permiten articular las creaciones del complot orientándolas hacia zonas simbólicas de realización (así, Erdosain delira casi con la fábrica de gas fosgeno que le permitiría destruir todo aquello que lo denigra, los autómatas de *El sueño* persiguen a los personajes por pasillos siniestros y los experimentos biológicos de *El día del hurón* expresan la pesadilla del hombre convertido en conejo de indias).

¹⁸¹ La amplia bibliografía crítica sobre la obra de Roberto Arlt permite, así mismo, reponer la circulación de textos de la época y las lecturas del propio Arlt.

¹⁸² Véase nuestra tesis de maestría.

¹⁸³ Aunque no sea un elemento determinante, incluso el autor señala estas influencias. Véase la entrevista a Chávez Castañeda en Mauricio Carrera-Betina Keizman, *op. cit.*, p. 84.

Por supuesto, los tópicos e imágenes que las narrativas del complot toman prestadas de la literatura de ficción científica y de la ciencia ficción no son triviales. La imagen del creador faústico es un antecedente del creador de algunos complots. Sin embargo, el hacer de unos y otros difiere: mientras que la pulsión demiurga del creador faústico aparecía como una consecuencia de su descubrimiento, en el caso de los creadores del complot la pulsión demiurga es inicial, sus actos se originan en la ambición de crear un mundo bajo la forma de una narrativa o propuesta que domine y explique su realidad.

Por otra parte, la creación científica y tecnológica tiene siempre en las narrativas del complot fantástico una dimensión empírica que permite adornar de falsa practicidad los ejercicios científicos y tecnológicos de sus personajes. Esto no es un aspecto insignificante porque el sentido de la utilidad está intrínsecamente vinculado al quehacer científico y tecnológico, y su desviación en los textos determina ese giro que sume a los personajes en el campo de las empresas ficcionales. Con excepción de la novela de Cohen, en donde las creaciones científicas tienen una finalidad de control (el condepor sirve para espiar a O'Jaral y las pantallas que los complotados intervienen con proyecciones mentales tienen una función original publicitaria, informativa o de entretenimiento), en las otras novelas, las creaciones tienen una gratuidad indudable (en ese sentido, las novelas del complot fantástico han renunciado a la coartada de la

dimensión utilitaria que ocupa un primer plano en la ciencia ficción y en la ficción científica). En el interior de las novelas, las creaciones pueden ser elementos empíricos que impulsan el desarrollo de la trama (como los autómatas de la novela de Aira, que están en el texto para perseguir al personaje) o elementos esenciales en su devenir excéntrico (las máquinas en *El sueño*, el delirio inventivo en *Los siete locos-Los lanzallamas* y las investigaciones biológicas y psicológicas en *El día del hurón*), pero han perdido el sentido práctico que les es propio.

Aira, por su parte, lleva al extremo este carácter de sospechosa utilidad de las máquinas y, de hecho, profundiza la dicotomía: sus máquinas parecen inútiles, evocan la materia adulterada de un decorado televisivo, pero sin embargo se mueven y hasta son eficaces. La situación en que colocan al lector (que no puede creer que se muevan, funcionen, marchen, considerando el modo en que han sido descritas) sitúa en el centro de la escena de lectura, por negación, el carácter ficcional que se concede *a priori* a las creaciones del complot fantástico.

Como salida de la nada, una monja mecánica de cuatro metros de alto venía hacia él, con ruidos metálicos...la cabeza se perdía en el follaje bajo los árboles, pero tras el latigazo de una rama pudo verle la

cara, de porcelana blanca, y los ojos fucsia encendidos, dos brasas de uranio.¹⁸⁴

El reverso de este mecanismo lo hallamos en las novelas de Arlt, donde las empresas científicas están marcadas con el sino del fracaso. Aunque parezcan verosímiles a los ojos de los personajes, de cara al lector resultan desmedidos los beneficios que los personajes esperan de sus inventos.

Si en el punto anterior hemos abordado el carácter ritual y la dimensión mágica de las empresas del complot fantástico, aquí debemos rendirnos a la evidencia de que el lenguaje y el quehacer científico también pueden inaugurar un espacio de ritualidad y de magia: así sucede, por ejemplo, en la novela de Arlt debido a la actitud que los personajes tienen hacia los inventos; lo mismo pone en juego Aira cuando, pese a todo, sus máquinas se mueven.

La noción de ciencia como rito o la idea de que el pensamiento científico ha reemplazado en nuestra época al pensamiento religioso no son consideraciones nuevas. El Astrólogo –desde su nombre vinculado con las llamadas ciencias ocultas– es portavoz de este carácter mágico que tiene en las novelas de Arlt la creación científica. En su discurso, las referencias a la ciencia y a la tecnología tienen una inflexión de conjuro:

¹⁸⁴ Aira, *op. cit.*, pp. 134-5. La imagen pertenece el mundo de los dibujos animados, que es su fuente directa.

Lo exaltaba la posibilidad de crear un ejército revolucionario dentro del país, que se sublevaría mediante una señal radiotelefónica. ¿Por qué no? *Acero, cromo, níquel. Como un sortilegio la palabra hiende su imaginación. Acero, cromo, níquel.* Cada jefe de célula estaría a cargo de una batería.¹⁸⁵

Si comparamos con el texto de Aira, la primera consideración es la de la degradación que ha sufrido la antigua confianza que se confería al saber científico: aunque funcionen, las máquinas del *El sueño* muestran sus entrañas, no son confiables y, lo que es peor, carecen del aura de poder que convocaban las máquinas de Arlt, aun inexistentes o improductivas. Esta mengua explica el carácter y lugar que ocupan inventos y maquinarias en el texto de Aira. Aunque las máquinas de *El sueño* funcionen, nos parecen más irreales que las que los personajes de Arlt han concebido solamente en su imaginación.

Sin embargo, es cierto que las máquinas de la novela de Aira son funcionales al interior del texto porque *trasladan* los objetos de un lugar a otro y por lo tanto son un elemento fundamental para el avance de la trama. Además, las máquinas se vinculan con la reflexión del narrador sobre el carácter relativo del tiempo y del espacio, la vuelven acción a la vez que justifican la movilidad de los personajes y extienden los límites del espacio

¹⁸⁵ Arlt, *Los siete locos*, *op.cit.* p. 286. El subrayado nos pertenece.

de la aventura. Gracias a las máquinas, no solamente el mundo subterráneo parece ilimitado sino que las posibilidades de desplazarse por él no están sujetas a las limitaciones de la materia. Aun así, lejos de los cánones del realismo, la verosimilitud de las máquinas se funda en la naturalidad con que se las presenta en el texto y, sobre todo, en la evidencia de su exitosa eficacia. La novela apuesta, entonces, a un trazado escenográfico, sin esforzarse (en contraste con lo que sucede en Arlt) por materializar su existencia. De nuevo, entra fuertemente en juego el referente y el estereotipo como un recurso legitimador porque los medios masivos de comunicación, en particular las producciones cinematográficas, han habituado al lector-espectador a ese tipo de maquinarias. El hecho de que la máquina que permite el desplazamiento espacial en *El sueño* funcione como una computadora, con un mouse que “desplaza” los objetos en un “universo virtual” que tiene continuidad y analogía con una realidad externa, resulta aceptable *a priori* desde el horizonte de conocimientos del lector contemporáneo.¹⁸⁶

Los autómatas de la novela, en cambio, resultan menos verosímiles porque protagonizan un enfrentamiento de titanes de matriz “televisiva”, cuyo referente modelo son los dibujos animados en que los gigantes se trezan en combates delegados, representando oponentes humanos que los

¹⁸⁶ Estos juegos entre lo real y lo virtual se han incorporado al imaginario contemporáneo (particularmente a través de la producción cinematográfica) del mismo modo que los viajes en el tiempo (apoyados en la divulgación de la teoría de la relatividad) formaron parte del imaginario de comienzos del siglo XX.

guían desde lejos o desde sus mismas entrañas. Por su puerilidad, este referente no goza del mismo prestigio que los desplazamientos entre el mundo real y el mundo virtual, que han sido tema de numerosas producciones cinematográficas durante los últimos años.

En conclusión, mientras que la lucha de titanes reproduce un tópico que como lectores conocemos pero que resulta alejado del horizonte de expectativas y de conocimientos que aceptamos como viables, la movilidad en el espacio y el tiempo y la ruptura de la frontera entre lo virtual y lo real, aunque tan quimérica como la lucha de titanes, forma parte del paradigma cognitivo que el saber contemporáneo considera factible.

Por otra parte, es evidente que los autómatas de *El sueño* poco se vinculan con sus antecedentes literarios (particularmente góticos) ya que han sido “vaciados” de toda reflexión sobre la diferencia entre espíritu humano y máquina que caracterizó en su origen este tipo de obras. Para que el vaciamiento sea más completo, no existe tampoco un “creador” destacable, apenas es un nombre en la novela. Por esto, podemos decir que los monstruos de *El sueño* son autómatas puros, funcionales en relación con los personajes que los utilizan, meros “elementos de guerra” respecto de los que nadie se interroga (los personajes se preguntan por el complot, por cómo llegaron allí, pero ninguno parece asombrado por la existencia de estos seres semihumanos y, en ese sentido, su actitud moldea la percepción de los lectores).

Resulta interesante señalar también que el tipo de artefactos que se imaginan en cada novela pertenecen al horizonte de pensamiento de cada época: en Arlt, la química, la física y la ingeniería técnica; en Aira, la ingeniería computacional y biológica.

En *El día del hurón*, en cambio, el emprendimiento científico también es fundamental pese a que no tiene un rango funcional (como en *El sueño*) ni es un elemento cuasi mágico a ojos de los complotados (como sucede en las obras de Arlt). En la novela de Chávez Castañeda el campo de conocimientos y experiencias con que trabaja la biología, la sociología y la psicología hace del mundo de la novela una especie de prototipo experimental. Resulta paradójico para un texto que se propone una alegórica construcción del futuro próximo, que hallemos en la novela ecos del naturalismo decimonónico que intentó abordar la realidad, y en particular las conductas humanas, estableciendo analogías con el mundo natural y otorgando gran relevancia a las relaciones entre entorno y vida social, conducta y costumbres.¹⁸⁷ En efecto, en *El día del hurón*, narrador y personajes encuentran en estos saberes una matriz de interpretación del mundo:

¹⁸⁷ Ver Guillermo Ara, *La novela naturalista hispanoamericana*, Eudeba, Buenos Aires, 1979.

Le contaron de la marabunta en episodios y a distintas voces. Así les llamaban: marabunta, y azarosamente coincidió con ellos una vez. Volvía de la casa comunal, muy tarde ya, y los vio venir por distintas calles. No cargaban tubos ni cadenas: adolescentes típicos que coincidieron en avenida Callois. Ya le habían dicho que la última vez arrancaron viejas lápidas de la Catedral; que desde el puente arrojaban cajas en llamas para evitar el paso de los autos. Le habían dicho eso pero lo que más le sobrecogió fue su mutismo. Los vio sumarse con movimientos ni concertados ni previstos, decenas, centenas, sin decir una palabra [...] y comprendió que pudieran coincidir sin cita, siempre en distintos sitios, según le relataron: en esa explosión de locura destructiva y silenciosa, no podía ser de otro modo.¹⁸⁸

Sí, el experimento. Todo el mundo sabe del maldito experimento: una construcción de piedra, las ratas y a dejar que se reproduzcan. No hubo que esperar mucho. Las ratas comenzaron a enloquecer por el hacinamiento: se agredían sin motivo, devoraban a las crías, se violaban en grupos. Una gran semejanza, ¿no? Lo que nadie sabe es que no eran ratas...

Calhoun usó turones. Se parecen pero son más sanguinarios. Cuando terminó el experimento no se encerró en su estudio para escribir el reporte que ahora todos citan...Calhoun se acercó al último turón y le colocó el cañón de la pistola en la cabeza pero el turón no

¹⁸⁸ Chávez Castañeda, *op.cit.*, p. 47.

se inmutó. Siguió masticando y acicalándose el hocico, intercaladamente. Calhoun cortó el cartucho y el turón por fin hizo una pausa. Primero vio el cañón, luego lo vio a él. Según sus palabras aquella mirada fue lo más parecido a una sonrisa.¹⁸⁹

Tal como se muestra en las citas, los personajes de *El día del hurón* apprehenden el mundo de Zagarra por medio de analogías biológicas: la marabunta es una marabunta humana y la lucha de los hurones es la gran metáfora sobre la imposibilidad de la convivencia en la ciudad. El texto se desarrolla con ese vaivén entre la presentación de un acontecimiento y su inmediata explicación desde una perspectiva psicológica, sociológica o de biologismo social. Sin embargo, la novela misma deslegitima este conocimiento por su dificultad para hallar un paradigma convincente que explique la realidad. Esta dificultad para deslindar los elementos de una realidad compleja es la misma que enfrentan los investigadores cuando intentan en la novela determinar, por ejemplo, las causas de la muerte de las mujeres embarazadas. Finalmente descubren que “el criminal” es un líquido para lentes de contacto al que las mujeres embarazadas resultan expuestas con fatales consecuencias, pero este hecho apenas se vislumbra entre la marea de situaciones y los paradigmas de disciplinas que se ponen en juego para abordarlas.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 68-9.

Nuevamente, los oficios de los personajes principales indican el campo de saberes de los que se nutre la novela a la vez que, como portavoces, los incorporan al texto de una manera verosímil: Vidoc es jefe del departamento de medicina forense, Vania es una bióloga “exiliada” al cuidado de un zoológico y Borques es un policía científico, que se dedica a escribir excéntricos estudios psico-sociológicos sobre el miedo, el castigo, etc. Sin embargo, pese a esta “artillería” teórica, el afán por moldear la realidad caótica en el marco de los conocimientos de distintas disciplinas resulta derrotado por los acontecimientos que exceden estos marcos. Cada uno de los personajes representa esta derrota que, paradójicamente, es también la derrota de la novela.

A diferencia de las obras de Arlt y Aira, hay en el texto de Chávez Castañeda una tácita confianza en las posibilidades del saber científico; por eso es, entre las novelas analizadas, la que más se acerca al género de la ciencia ficción. En *El día del hurón*, la ciencia no está, como en los otros textos, al servicio del complot, sino que se propone como una estrategia de lectura que permitiría decodificarlo. Es la derrota de este intento de explicación la que acerca la obra al campo del complot fantástico, porque de poder las ciencias aprehender el caos que la novela expone, el texto oscilaría hacia un complot enmarcado, limitado por el saber de la disciplina que lo interpreta; justamente es el fallo de las disciplinas científico-

sociales en su ambición de aprehender la realidad lo que hace de *El día del hurón* una novela del complot fantástico.

En el caso de la novela de Cohen, en las prácticas de O'Jaral resuena el mundo de los saberes orientales y de la búsqueda de niveles de conciencia alternativos. Sin embargo, estos saberes no son un refugio ni constituyen una herramienta confiable porque la ciencia se ha convertido en herramienta del poder. Así, Badaraco le da a O'Jaral un “conceptor sensitivo” que se presenta de la siguiente forma:

Una cajita de antimonio algo mayor que un paquete de cigarrillos, de apariencia hermética, con un micrófono empotrado en una de las bases, y en la otra base una rejilla para aplicar la voz, cinco botoncitos negros, un medidor y un selector de alcance regulable. A una orden de Badaraco, O'Jaral lo dejó en el suelo y se alejó varios metros: entonces vio cómo el conceptor lo seguía, ingrávido, y a una velocidad extraordinaria se le colaba en un bolsillo. Aunque el conceptor tenía más cualidades impensables, Badaraco se ciñó a probar las comunicativas. Sacó un conceptor gemelo. Un siseo de cualquiera de los dos usuarios en la rejilla microfónica, el susurro de una sílaba, bastaba para que el otro sintiera cosquillas en la nuca. Si hacía falta el llamado podía resolverse en un zumbido neuronal espantoso.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Cohen, *op.cit.*, p. 33.

El condeptor es una herramienta de control, un instrumento del poder. La otra creación científica en *El testamento de O'Jaral* es la Gruesa, la droga que sintetizan personas ligadas a los consorcios y que destruye a quienes la utilizan. A diferencia de la Gruesa original que posibilitaba la ampliación de la conciencia de los individuos, este producto de imitación, sintetizado en laboratorio, causa efectos desastrosos en sus consumidores, como es el caso del mismo O'Jaral.

En suma, hay un evidente desplazamiento respecto de la confianza que se otorga a las creaciones científicas y tecnológicas en los textos del corpus, un desplazamiento que es también un desplazamiento de época. Mientras que las novelas de Arlt especulan con la creación científica como una herramienta poderosa, un arma del complot, las novelas más contemporáneas la ven como una herramienta de control, desconfían de sus posibilidades liberadores o sospechan de su eficacia. Las narrativas del complot muestran que, en su desarrollo, las invenciones parecen haber sido aprehendidas por el sistema y ser parte de su trampa y de sus armas. La creación científica-tecnológica ya no es, en este sentido, el camino de una rebelión posible.

4.2.3. La creación discursiva

Los personajes del corpus son, en tanto motores del complot, dadores de historia y conformadores de una lógica interna del texto. Al conspirar, cada uno es autor de una narración interna al universo narrativo. Sus discursos proyectan un propósito demiúrgico: proveen paradigmas para entender la realidad y se potencian como creadores de un futuro imaginario que sería el de la imposición de su propio discurso en un ámbito mayor que el de la sociedad secreta y sus seguidores. La puesta en marcha del complot es justamente la pugna de este discurso marginal en su aspiración de “tomar por asalto” la realidad. Este intento de imposición de un discurso marginal es evidente en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas*, novelas en que los personajes complotados elaboran un discurso propio y diferenciado:

A su vez, los ingenieros y los políticos dicen: Para que el nervio no duela son necesarios tantos estrictos metros cuadrados de sol, y tantos gramos de mentiras poéticas, de mentiras sociales, de narcóticos psicológicos, de mentiras noveladas, de esperanzas para dentro de un siglo...y el Cuerpo, el Hombre, la Verdad sufren, porque mediante el aburrimiento tienen la sensación de que existen como el diente podrido existe para nuestra sensibilidad cuando el aire toca el nervio.¹⁹¹

¹⁹¹ Arlt, *Los lanzallamas*, op. cit., p. 318.

-Hay ritos que confirman y fortalecen los valores institucionales. Hay otros que los contradicen, los ridiculizan. Estos últimos son considerados compensaciones o válvulas de escape. De eso se trata: dejarse poseer, embriagarse por los deseos normalmente sometidos, ser dominados por aquello que siempre quisimos hacer.¹⁹²

La circulación de narraciones y discursos al interior de los textos es intensa y siempre roza lo argumentativo ya que en la confrontación de discursos, la narración del complot está opuesta a otras narraciones posibles que son, según el caso, aludidas o enunciadas en los textos. *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y *El testamento de O'Jaral* presentan muy claramente esta confrontación de discursos, en donde distintos personajes se convierten en portavoces de una determinada visión del mundo (así, el abogado de *Los siete locos* evoca el discurso de una izquierda “democrática”; el Rufián Melancólico, el cuerpo de creencias de una legalidad paralela fundada en los valores del arrojo y la artimaña; Patín Badaraco habla el discurso del control social y el doctor Gamudio impone la perspectiva del erudito alejado del mundo).

Por otra parte, si analizamos los rasgos discursivos de los personajes del complot veremos hasta qué punto el campo discursivo que proponen acuerda con el complot que llevan adelante. En todo relato “un aspecto capital en la caracterización de los personajes es su discurso, a un tiempo

¹⁹² Chávez Castañeda, *op. cit.*, p. 118.

fuente de acción, de caracterización y de articulación simbólica de los valores del relato.”¹⁹³ Esta articulación simbólica e ideológica del discurso de los personajes orienta la construcción del complot dentro de la novela. El tipo de discurso que desarrollan –fundado, según el caso, en saberes científicos, sociológicos o psicológicos– se corresponde con el carácter del complot que instrumentan. Algunos ejemplos:

En la colonia también tendremos algunos instructores militares. Formaremos instructores de artillería y combate de gases, técnicos metalúrgicos; hay que fundir muchos arados y bombas...instructores químicos; hay que fabricar gases y explosivos; disponer de los instructores de comunicación, de puentes, instructores económicos; compraremos un avión...hay aquí, en el país, varios oficiales militares alemanes que son aviadores y se mueren de hambre... los contrataremos y prepararán pilotos. Incluso el espionaje y la pena de muerte en su aplicación necesitan técnicos, porque una revolución sin condenados a muerte es como un guiso sin salsa. Hay que ejecutar a los que son peligrosos y a los que no lo son también. Precisamente la ejecución de estos últimos es la que más terror inspira. En los tiempos de revolución hay individuos que habiendo sido conservadores se convierten instantáneamente en revolucionarios. El caso es continuar en el poder para ellos.¹⁹⁴

¹⁹³ Pimentel, *Relato en perspectiva*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁹⁴ Arlt, *Los lanzallamas*, *op. cit.*, pp. 362-3.

El Verdugo presenta en su programa una pelea de niños en que los pequeños, desnudos, remedando a los gallos, llevan cintos de cuero a los que se encuentran unidas aguzadas puntas de metal:

–Los juegos son parte esencial de las culturas. De ellas se derivan y ellos las revelan: creencias, inclinaciones, modos de razonar, morales. Todo está allí. Una verdadera solidaridad, tanto que no sería absurdo arriesgar el diagnóstico de una civilización, de una época, a partir de los juegos que prosperan en ellas. Quizá los destinos de las sociedades se fijen allí con anticipación.¹⁹⁵

Hay algo en el Verdugo que impone. Quizá esa facilidad para diluir a las personas. Le ha bastado con abrir la boca para desdibujar al conductor.

–Un desorden controlado; una mezcla de normas invertidas, fiesta y dilapidación. La pregunta no es si hay peligro. La pregunta es: ¿por qué un día así? Las sociedades no perviven sin una explosión periódica. El caos compartido acerca, reúne y hace comulgar a seres absortos el resto del tiempo en preocupaciones domésticas y en inquietudes de carácter privado. Un estado de excepción. Dejar de ser

¹⁹⁵ Chávez Castañeda, *op. cit.*, p. 58.

lo que somos para rendirnos a la desmesura, al instinto, y, ¿por qué no?, a la violencia.¹⁹⁶

Más allá de la calidad literaria de los textos (en contraste puede verse el acierto de la narrativa de Arlt al elaborar el discurso del Astrólogo con un ritmo escindido, de cambios agudos en tema y sintaxis, que produce la impresión de pensamiento rápido y evita el registro grandilocuente del Verdugo), vemos cómo estos discursos responden a los campos discursivos que alimentan el imaginario de cada confabulación: un discurso político-técnico-metafísico en la obra de Arlt, y el referente del discurso sociológico-psicológico en *El día del hurón*. De la misma manera, el discurso de los complotados en *El testamento de O'Jaral* remite a una fuerte matriz política y sociológica que retoma el pensamiento de los filósofos de la postmodernidad.

Él dice, deduzco, que hay un ejercicio capital de poder que es Tener la Palabra. Digamos: el Uso de la Palabra, y mejor todavía El Rumbo de la Palabra. Es la forma de control más decisiva, más que la información y la policía, porque actúa en el cerebro. Dice que una forma de ese poder es La Historia Única. Esto es cierto; es cierto que

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 117.

sólo pasa lo que se cuenta, y que si se cuenta siempre lo mismo siempre pasa lo mismo, al menos en las cabezas.¹⁹⁷

En el caso de *El testamento de O'Jaral*, hay una confrontación de discursos representada por Néctor, Ravinkel y O'Jaral. Su objeto es, justamente, la pregunta sobre cuáles son las narraciones posibles y qué implica la imposición de una narración en un sistema que le extirpa sus elementos vitales en la medida que la vindica. Mientras que el complot de Néctor conserva la pulsión impositiva de los tradicionales discursos del complot, Ravinkel y O'Jaral se sienten atrapados por la trampa del poder que hace que sus discursos, apenas emitidos, sean asimilados:

...Soy el oponente fantasma, el corsario virtual. Soy el que está del otro lado. Ellos me fabrican, o al menos me mantienen para seguir teniendo un adversario, y con el tiempo me cuajé en lo que soy. No puedo dejar de ser lo que soy. Yo lo acepto. Pero soy un fantasma, ¿no? Un condenado. Una creación.

O'JARAL: ¿De quién?

RAVINKEL: De los que controlan las fuentes y formas de la energía, el valor del dinero, la distribución del dinero y de las armas, la circulación y la oportunidad de las drogas. De los que dictan los usos y niveles de la seguridad, seleccionan las imágenes, gestionan la

¹⁹⁷ Cohen, *op. cit.*, p. 152.

información, dibujan el rostro del enemigo principal en cada momento.¹⁹⁸

En *El testamento de O'Jaral*, se muestran diferentes estrategias a la hora de concebir el complot: mientras Néctor aspira a hacer circular historias alternativas que por oponerse a la historia dominante provocarían un cortocircuito en el sistema, Ravinkel descrea de la posibilidad de otras historias y opta por la fragmentación de frases crípticas cuya difícil interpretación funciona como una cerradura que las protegería de ser fagocitadas por la "Historia Única". Ravinkel, por el contrario, es plenamente conciente de la trampa del poder y la siguiente reflexión de Eco muy bien podría pertenecerle:

...la rebelión se convierte fatalmente en un ajuste de cuentas entre dos Poderes rivales, que, en el fondo, son facetas de una misma realidad [...] De ese modo, la sociedad secreta, encarnación colectiva del superhombre, fracasa en su ilusorio proyecto de resistencia y liberación, y se convierte en una forma más de dominio. Aunque nacida contra el Poder y contra el Estado, actúa como un Estado dentro del Estado, y se convierte irremisiblemente en un Estado Oculto.¹⁹⁹

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 169-170.

¹⁹⁹ Eco, *El superhombre de masas*, *op. cit.*, pp. 91-2. Al referirse a un Estado paralelo podemos pensar que lo que instauran es justamente una narratividad paralela.

Los personajes de las narrativas del complot fantástico elaboran una narración posible de aprehensión de la realidad que se realiza a lo largo del texto como una materia en proceso (esto es particularmente cierto para las novelas de Arlt y de Cohen, donde la creación discursiva ocupa un lugar muy destacado en el hacer del complot). La narración del complot es una *narración en proceso* porque toma forma a lo largo de la novela. Es una narración del mundo y de los acontecimientos novelísticos que se realiza *en* el texto y que contrasta con las narraciones previamente concebidas de los personajes que son ajenos al complot. El abogado en la novela de Arlt o Badaraco en la novela de Cohen, por ejemplo, “hablan” discursos que están cerrados en sí mismos, que son exteriores a los acontecimientos del complot y cuyo desarrollo no es motivo de la novela. Estos discursos representan un saber dado que es ajeno a las fuerzas de la narración. En contraste, como una argumentación que se modifica y que expresa la materia viva del lenguaje, así, *el discurso del complot crece y cambia en el desarrollo de las novelas. Es una materia en proceso que no es otra que la materia misma de la novela*, en tanto la narración del complot se desarrolla en la narración de la novela.

En suma, la creación discursiva es fundamental para la edificación de los complots fantásticos que ponen en un primer plano su “propuesta” de un paradigma, porque es esta articulación discursiva la que da existencia al

complot, al mismo tiempo que muestra su carácter de lectura alternativa de la realidad. Si las cabezas del complot no crean un discurso autónomo y funcional (tal como sucede en *El sueño* y en *Poeta ciego*), los complots pierden su brújula de confrontación política y se transforman más bien en complots de la acción (en la novela de Aira) o en complots de la forma (en *Poeta ciego*).

5. EL MAL O LAS FORMAS DEL PENSAMIENTO ALTERNATIVO

El crimen social y el mal parecen condición indispensable para la existencia de las narrativas del complot fantástico, sea porque la sociedad (o las formas del poder) resultan criminales a ojos de los complotados o porque los actos del complot lo son. De una u otra forma, las narrativas del complot fantástico se desarrollan bajo el orden de lo criminal. El origen de las narraciones, su presentación inicial, es la del agravio social, campo propicio para el complot.

La preeminencia de la perspectiva social a la hora de abordar el tema del mal es evidente en todas las novelas (hasta en *Los siete locos* donde, pese a la intensa indagación ontológica y psicológica que da cuenta del drama de Erdosain, nunca se pierde de vista la dimensión social que lo determina).

La saga del complot fantástico está dominada por una impronta colectiva. Para alcanzar sus objetivos, la cabeza del complot se rodea de una sociedad de elegidos que lo secundan porque un complot personal puede ser organizado por una sola persona, pero si la confabulación tiene otros alcances (llámense sociales, comunitarios, políticos, etc.) es necesaria una comunidad para que encarne. Así, en la novela de Arlt, se propone una

sociedad secreta en la que cada uno de los “locos” asume un rol particular. En el caso de *Poeta ciego*, la formación de esta comunidad es tema privilegiado de la novela, también en *El testamento de O’Jaral* esta pulsión comunitaria está puesta en un primer plano a través del cuestionamiento de O’Jaral a las propuestas de Ravinkel y Néctor.

Las narrativas del complot fantástico se preguntan por el mal en el contexto de una preocupación colectiva, por lo que el mal es pensado dentro de un sistema. Si hemos dicho en la introducción que las novelas del complot fantástico articulan imaginarios de su época y funcionan como antena parabólica de las inquietudes, potencialidades y temores de un período, que el camino de esta reflexión sea el de la desviación y el del mal no asombra porque es en los márgenes donde el sistema se pone a prueba y es desde siempre la pregunta sobre el mal la que articula con mayor precisión los límites que una sociedad se impone (sin embargo no podemos considerar a los textos del corpus ejemplos de la *literatura del mal* de acuerdo a las coordenadas de aquella literatura culpable que analizó George Bataille²⁰⁰ porque la preeminencia que se otorga a la experiencia colectiva por sobre la individual y la narración social que imponen los creadores del complot lo impiden).

La cuestión del mal en el corpus tiene siempre dos abordajes según se enfatice su existencia en uno o en otro grupo. Por una parte, los

²⁰⁰ George Bataille, *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1971.

personajes del complot son figuras del mal desde la mirada del orden social, y muchas veces desde ellos mismos. La intención de oponerse al sistema es la de una subversión contra el orden y esta subversión los lleva hacia los márgenes, en donde el mal podría regodearse impunemente (esta ambigüedad es uno de los grandes temas de la narrativa arltiana: sus individuos torturados que aun en su rebelión no dejan de cargar en sí mismos los principios del poder que los condena).²⁰¹ Por el contrario, si quienes llevan adelante el complot luchan contra el mal del poder, ellos mismos se vuelven paradigmas del bien (este es el presupuesto de *El sueño*, por ejemplo). Sin embargo, todas las novelas evitan la dicotomía de bien/mal como dos opuestos inconfundibles, muy al contrario, la oposición se descompone y el concepto de mal se vuelve más complejo.

En *Historias del mal*, Bernard Sichère señala que las formas del mal tal como las entiende el pensamiento político son la barbarie colectiva, la criminalidad extrema y la delincuencia.²⁰² La referencia de Sichère es reveladora porque estas categorías se corresponden con la representación privilegiada del mal en cada una de las novelas: la barbarie colectiva en *El día del hurón*, la criminalidad extrema en *Poeta ciego* y la delincuencia en *Los siete locos-Los lanzallamas* (si bien el complot del Astrólogo aspira a una criminalidad extrema, se trata de un proyecto ficcional que de hecho no

²⁰¹ El tema del mal en la obra de Arlt ha sido convenientemente desarrollado. Cf. Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965.

²⁰² “La política, como fuerza de verdad, concibe las tres formas del mal que son la barbarie colectiva, la criminalidad extrema y la delincuencia.” Bernard Sichère, *Historias del mal*, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 199.

se realiza y, al nivel de la trama, los personajes delinquen sin alcanzar los extremos criminales que sus discursos prometían).

La barbarie colectiva que se pone en escena en *El día del hurón* define su campo a través de la analogía con algunas especies animales en estado de alienación. Justamente, la tarea que se impone el Verdugo es mostrar frente a sus cámaras la presencia de esta barbarie y obligar al público a reconocerse en ella. Las alusiones bíblicas se cruzan con la narración de experiencias de laboratorio, y la ciudad es comparada con aquellas ciudades antiguas que, bajo la lava, se volvieron piedra, una suerte de históricas Sodoma:

La ciudad de piedra habrá tenido un lugar parecido, se le ocurre pensar. Es cierto que la mayoría de los pobladores permanecieron para ser tragados por la lava. Pero hay vacíos: los cortijos desiertos; se conservó la vajilla puesta en una mesa sola. De tales ausencias no todos se habrán marchado como Vania. Debió existir una tercera opción que no fuera o la espera o el abandono del poblado: desaparecer. Una mera coincidencia: la erupción del volcán con esos despeñamientos íntimos que ni siquiera pudieron aguardar la llegada de la lava.²⁰³

²⁰³ Chávez Castañeda, *op.cit.*, p. 204.

El mal y la ciudad son uno, por eso Borques sale de la ciudad para esperar “el día del hurón”. Esta identificación y la consecuente huida de la ciudad continúan una larga tradición, aunque los presupuestos narrativos no admiten un “estado de naturaleza” al que se pueda acudir.²⁰⁴ La escena que cierra el libro reproduce un *topos* cinematográfico, una imagen de final de película.²⁰⁵

Aprovecha una roca con hechura de silla para sentarse y recostar a la niña sobre sus piernas. Desde allí puede ver la silueta de Zagarra que comienza a perfilarse por un amanecer sin sol, grisáceo por las nubes que cubren el cielo. A esas alturas, el ulular de las sirenas llega sin filos. Perdura, ahí arriba, una sensación de irrealidad benigna, una atmósfera de quinta opción, que se reduce a ese ver sin exponerse, muy propio de Borques, a ese ser testigo y colector de hechos que por lo mismo permanecerán intactos.

En realidad, Borques no mira la ciudad. Pasa la mano por el cabello de la niña y observa la casa de tejas y techo de dos aguas...²⁰⁶

²⁰⁴ Tradicionalmente, el motivo de la ciudad identificada con el mal se opone a un “estado de la naturaleza” libre de la alienación de la sociedad contemporánea.

²⁰⁵ Close señala que en varias de estas novelas conspirativas se nota “la asimilación textual de nuevas tecnologías de comunicación”, *op. cit.*, p. 147.

²⁰⁶ Chávez Castañeda, *op.cit.*, pp. 208-9.

En el caso de *Poeta ciego*, en cambio, la criminalidad extrema que se desarrolla en la novela es de un orden ético extravagante. La cadena de muertes, particularmente virulenta, desemboca en el posible incendio del autobús escolar donde viajan los niños y adolescentes, últimos sobrevivientes de la secta. Las muertes son descriptas con una precisión inusitada:

A la Extranjera Anna le introdujeron las puntas afiladas de las tijeras por los orificios de la nariz. Cuando el cuerpo estuvo sin vida, la Profesora Virginia lo tendió todo a lo largo. Se dirigió luego a la pequeña mesa con utensilios médicos y de la parte baja escogió una serie de instrumentos punzantes. Se arrodilló en el suelo para hacer incisiones en la piel. A pesar de que su dedo estaba cubierto con el dedal de cuero negro, la Profesora empleó con destreza el instrumental. Recortó la sección de la piel que se encontraba entre el cuello y el codo. Hizo un profundo corte longitudinal que pasó por debajo de la zona escogida. Demoró pocos minutos en hacer su trabajo. Finalmente desprendió muy delicadamente el lunar que la Extranjera había lucido en el hombro desde que nació.²⁰⁷

Del mismo modo que Bellatin despolitiza el complot y lo despoja de su carácter trasgresor en la medida en que lo vuelve espectáculo estético,

²⁰⁷ Bellatin, *op.cit.*, p. 167.

también la criminalidad extrema que sus personajes desarrollan se transforma en una escenográfica puesta en escena del mal, que es despojado de sus tradicionales connotaciones éticas y morales. Algo muy diferente de la descripción detallada de los cuerpos en *El día del hurón*, donde la materialidad de la descripción busca provocar en el lector similar rechazo moral que el que provoca en los personajes:

“Examen interno

1. Al dar vuelta el cadáver expulsa por la boca una gran cantidad de líquido marrón.

5. Marcado rigor mortis en extremidades y músculos del cuello.

11. lesiones craneocerebrales por contusiones de los tipos obtusa, aguda, penetrante. Innumerables depresiones del hueso craneal, fracturas consecuentes, desgarre de la duramadre, hemorragia. Seno frontal izquierdo lleno de materia pulposa. Coágulos de color rojo oscuro en el seno frontal derecho. Vasos muy distendidos...”

Palazán odia la terminología médica. Por las fotos sabe que le hicieron mierda la cabeza y eso le basta. Busca algo más.

“19. Riñón izquierdo, ciento treinta gramos. Vejiga distendida. Orina clara. Ochenta centímetro cúbicos.

32. Feto de dieciséis semanas.

Quince centímetros de longitud. Ciento treinta y cinco gramos de peso. Cubierto de lanugo. Varón.²⁰⁸

Respecto a la muerte y a la delincuencia en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas*, para el Astrólogo, el concepto de mal no es pertinente porque el orden social se funda en el mal y sus prácticas de confabulador coinciden con las del orden instituido. El paralelismo que expone el Astrólogo entre Al Capone y los estados nacionales es suficientemente elocuente:

Los diarios se ocupan de la alianza de Al Capone y del Chinche como se ocuparían de un tratado ofensivo y defensivo entre Paraguay y Bolivia o Bolivia y Uruguay. ¿No le parece notable? Las agencias telegráficas hacen correr la noticia por toda la redondez del planeta. Estamos en el siglo XX, amigo, y a estas horas todos los imbéciles honestos que decoran el planeta se han enterado de la alianza de dos eximios rufianes, que las leyes norteamericanas respetan...²⁰⁹

Desde esta perspectiva, el crimen es el crimen social y el mal también lo es y como tal, tiene un significado preponderantemente político y trasgresor.

²⁰⁸ Chávez Castañeda, *op. cit.*, p. 92.

²⁰⁹ Arlt, *Los lanzallamas*, *op.cit.*, pp. 355-6.

Una nota aparte merece la asociación del mal con la manipulación de conciencias o, en forma más general, la noción de que horadar la mente es particularmente punible. Si bien las novelas presentan el maltrato al cuerpo, la barbarie o la criminalidad extrema como el límite del horror, este límite encuentra su realización más perfecta en la manipulación de las conciencias, una forma menos espectacular de representación del mal pero que al interior de los relatos parece más peligrosa porque está imbricada en el sistema mismo. En efecto, se trata de un imaginario profundamente contemporáneo que expresa la desconfianza respecto del trato que los sistemas sociales dispensan al individuo, por eso no es extraño que *El testamento de O'Jaral*, la novela más contemporánea en su perspectiva, sea la que con mayor énfasis aluda a este mecanismo:

Pero la Gruesa que ahora abunda en el barrio tiene efectos irregulares. [...]

La Gruesa se ha puesto baratísima. Pero no proyecta fantasías irreconocibles sino pobres manufacturas de la imaginación, bibliotecas espaciosas, avenidas limpias y llenas de jardines; no le da a la mirada esa fina calidad de embudo, no sabe escoger una dalia o un chicle pegado en un alféizar para convertirlos en centros emanadores de mundos forasteros. Con los días, O'Jaral cree descubrir que esta Gruesa más bien tacha las cosas...²¹⁰

²¹⁰ Cohen, *op. cit.*, p. 252. La droga que en principio permitía a O'Jaral abrir espacios nuevos de su conciencia está siendo comercializada por los consorcios. Se trata

Si el mal es la condición del complot no es menos cierto que en todas las novelas la certeza del mal reclama una lectura político-ética del complot y/o de aquello a lo que el complot se opone. Como hemos dicho, el complot pertenece al mundo de las empresas ficcionales e implica una lectura alternativa de la realidad, la creación de un discurso ético-político que *realiza* esta lectura.

Por eso, frente a lo que se concibe como un desarreglo social inherente al sistema, las cabezas del complot crean la ficción de otra organización posible. Son personajes del hacer y del pensar, y llevan adelante el complot en la misma medida en que conciben una lectura alternativa de la realidad. Este aspecto se evidencia en los extensos y numerosos fragmentos de elucubraciones político-filosóficas que abundan en las narrativas del corpus:

Si repasaba la diversidad de *tipos* de vida colectiva, constataba que la humanidad había inventado bastante poco. Sociedades salvajes; federaciones de tribus, imperios nómadas, sociedades carismáticas y teológicas; familias patriarcales; ciudades-estado; sociedades feudales... Todo esto antes de que el capitalismo volviera numéricamente indefinida la cantidad de componentes de la vida

de un producto diferente cuyo uso tiene consecuencias terribles: destrucción del cuerpo y limitaciones de la conciencia.

social, y los unificara en los noticieros. Pero en cada sociedad había habido una historia y un anhelo particular de infinito, y cuando los hábitos se endurecían el deseo reventaba las junturas.²¹¹

Tú, Hermilo, no conoces Lafaveiga porque así debe ser. Está construida a una distancia considerable de todo y de todos. Allí se guarda nuestra vergüenza, un caldo de hambre, crimen y porquería; sin paradas de tren ni una calle asfaltada para llegar...²¹²

– Querido doctor, durante la guerra europea, para satisfacer las ambiciones de un grupo de capitalistas, bandidos rusos, alemanes, franceses e ingleses, murieron doce millones de hombres... Supongo que estos doce millones de hombres no eran culpables de ningún crimen... Es decir, eran inocentes...

– ¿A usted le interesa la destrucción del ejército?

– Partiendo del punto de vista de que el ejército es defensor del régimen capitalista, no queda otro remedio que preconizar su sistemática destrucción.²¹³

Hallamos este registro incluso en una novela como *El sueño*, de Aira, donde resulta difícil considerar esta dimensión debido al tono paródico y a la intertextualidad con el dibujo animado y la historieta infantil que regula

²¹¹ Cohen, *op. cit.*, p. 79.

²¹² Chávez Castañeda, *op. cit.*, p. 32.

²¹³ Arlt, *Los lanzallamas*, *op. cit.*, p. 374.

las posibilidades del mundo ficcional. Aunque vaciado de significados políticos o éticos, el texto parodia el registro de estas formas discursivas que se proponen desarrollar una “propuesta”:

Esto no se lo habían enseñado en la escuela. La Percepción era la Reina del Mundo, la protectora, la santificadora. Ella volvía previsible la realidad, pese a que (o porque) la realidad es la definición misma de lo imprevisible. De modo que era un combate de inmensas consecuencias el que se libraba en este castillo subterráneo de las monjas distraídas.²¹⁴

La mente maestra, la cabeza del complot, crea un plan pero ante todo expone una perspectiva desde la que entiende la realidad e incita a distintos personajes a pronunciarse respecto de las narraciones posibles que del mundo propone la ficción (en algunos casos, la voz narradora se suma a esta polémica distanciándose en mayor o menos grado de la conciencia de los personajes, tal como sucede con el narrador de *El sueño* y de *El testamento de O'Jaral*).

Esta confrontación entre los discursos se materializa en las otras confrontaciones que se desarrollan en el plano de los acontecimientos narrativos y que, en su mayor parte, implican un alto grado de violencia (en el caso de *Poeta ciego*, por ejemplo, el discurso fundador de los actos

²¹⁴ Aira, *op. cit.*, p. 151.

está elidido y son los actos desnudos, la lucha y matanza entre los personajes, los que se narran en la novela).

Es natural que el carácter absoluto de los complots tenga como última consecuencia la muerte, ya que la muerte, a la vez que revela los alcances devastadores del complot, realiza el anhelo por excelencia de las cabezas del complot de convertirse en demiurgos de la realidad.²¹⁵

Desde esta perspectiva, la muerte es la expresión extrema de la lucha del complot contra el Estado, único y privilegiado administrador de la muerte de acuerdo al pacto social.²¹⁶

En casi todas las narrativas del complot subyace una crítica al Estado y a la organización y paradigmas de la sociedad constituida. Por eso, el complot tiene una faceta destructiva y otra que tiende a la propuesta (esta faceta no debe entenderse como propuesta de alternativa política o de organización social: tal como hemos señalado en nuestro trabajo de maestría, aunque el complot en las novelas pueda aprehenderse desde un paradigma político o filosófico, constituye sobre todo una empresa ficcional, que se solaza en exhibir éste, su carácter principal).

²¹⁵ “Como la muerte es la condición de la vida, el mal, que se vincula en su esencia con la muerte, es también de una manera ambigua un fundamento del ser.” George Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p.50.

²¹⁶ Recordemos que pocas preguntas resultan tan polémicas de cara al pensamiento político contemporáneo como aquellas que plantean los derechos sobre el cuerpo y sobre la vida de los individuos de una sociedad. En definitiva, las polémicas sobre la eutanasia, la pena de muerte o el aborto explicitan distintos grados de este conflicto.

La creación de una narración sobre el mal social y la elaboración del complot entendido como una narrativa de lo posible en el plano de lo social nutren los aspectos más originales de las narrativas del complot fantástico porque invocan un esfuerzo de imaginación que da luz a una narración que escapa del marco de lo instituido. Esta pulsión hacia delante, esta intención de fuga del orden y desorden social se desplaza como un eco de un texto a otro y solo puede concebirse como una hipótesis que los acontecimientos de la novela buscan. Es en *El testamento de O'Jaral* donde esta búsqueda aparece tematizada con mayor fuerza y es en *Poeta ciego* –la propuesta de un mundo donde reina la “otredad”– donde, más que de una búsqueda, somos testigos de su concreción y de sus nefastos resultados. En *O'Jaral*, esta creación toma la forma de una revelación casi divina (la que el personaje ha perseguido en su personal persecución del grial) y en los otros personajes constituye un punto de fuga exterior al texto, a los acontecimientos, una intención del complot que jamás se alcanza.

6. DE IMAGINARIOS SOCIALES EN EL COMLOT

Nuestro trabajo parte de la hipótesis de que los textos del complot fantástico exponen representaciones e imaginarios sociales de un período.²¹⁷ El complot implica una revisión de cómo se concibe el poder en un momento determinado; no se trata de un mecanismo inquisidor (que se pregunta e investiga sobre el poder) sino sobre todo de un mecanismo performativo, ya que en su desarrollo narrativo el complot indaga y trasforma la concepción que se tiene del poder, interactúa con él, lo lleva a nuevas zonas de acontecimiento narrativo. El complot, que se *desarrolla* y

²¹⁷ Cornelius Castoriadis (*La institución imaginaria de la sociedad. Vol.2: El imaginario social y la institución*, Tusquets, Barcelona, 1989) entiende por imaginario social aquellas significaciones que están en y por las “cosas” –objetos e individuos– y que son la materialización de redes simbólicas y configuraciones funcionales. Este “mundo de significaciones” hacen al orden colectivo y lo materializan como tal por medio de representaciones que surgen de este magma común. Tony Myers (“Modernity, Postmodernity and the Future Perfect”, *New Literary History. Views and Interviews*, Volume 23, Winter 2001 Number 1) señala que el concepto de imaginario pertenece junto a lo simbólico y a lo real a un esquema tripartito que es pieza central de la psicología lacaniana y que denota el tipo de interrelación entre el sujeto y el mundo. Por su parte, Carmen Bustillo (“Imágenes ficcionales del imaginario finisecular”, en *Segundo Congreso Internacional de Literatura. Literatura sin fronteras*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1999, p. 378) basándose en la propuesta de Iser en *The Fictive and the Imaginary*, Johns Hopkins, Baltimore, 1993 sintetiza el concepto de imaginario de la siguiente manera: “el imaginario concretiza –en una sociedad específica, y de acuerdo con sus necesidades históricas y sus propias redes simbólicas– los arquetipos que surgen del inconsciente colectivo y determinan los patrones de percepción, configurando la cultura de un pueblo y, por ende, la construcción de la realidad y de su sistema de signos, el cual se traducirá en la reproducción de representaciones: el texto será el escenario donde se entrecrucen lo ficticio, lo real y lo imaginario.” Véase también la idea de que las representaciones son la forma en que tenemos acceso al imaginario de una sociedad en Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural, entre la práctica y la representación*, Gedisa, Barcelona, 1992.

que tiene *duración y existencia* en los textos, necesita de esta continuidad para medir y sopesar en su desarrollo las particularidades y la morfología del poder.²¹⁸

Las narraciones del complot son narraciones sobre el poder, y a la hora de pensar cuáles son los imaginarios específicos que surgen de las novelas analizadas (sobre todo en el caso de los textos más contemporáneos) vemos que nos llevan hacia la marea de conceptos que los teóricos admiten a la hora de caracterizar nuestra época, entre otros: fragmentación social y globalización mundial, el fenómeno de multiplicación de las periferias, el no-lugar como espacio postmoderno por excelencia, la caída de los paradigmas, el colapso de la diferenciación, el régimen de la simulación, etc. Esta coincidencia no es sorprendente, aunque no debe eludirse el hecho de que debido a la expansión del pensamiento de la postmodernidad, la relación entre el producto artístico y el constructo teórico roza muchas veces la simbiosis y los críticos “descubren” en las obras imaginarios que cimientan sus constructos teóricos esenciales, y que han sido en muchos casos elaborados por los autores en conocimiento de los mismos fundamentos teóricos que el crítico comparte. Pese a que esta retroalimentación es evidente en autores como Cohen o Chávez Castañeda,²¹⁹ en nada atenúa ni limita la certeza de estas coincidencias.

²¹⁸ Es en este sentido que nos hemos referido a *una narración en proceso*. Véase 4.2.3. “La creación discursiva”.

²¹⁹ Cf. la entrevista a Ricardo Chávez Castañeda en *El minotauro y la sirena* (op. cit.) y en Marcelo Cohen, *¡Realmente fantástico! y otros ensayos* Norma, Bs.As., 2003,

En principio, para precisar nuestra área de reflexión, debemos recordar que con excepción de las novelas de Arlt, los otros autores han desarrollado sus obras en el período marcado por el pensamiento y la producción postmoderna.²²⁰

En el caso de los textos de Arlt, que son plenamente modernos –entre otros motivos, debido al tratamiento que da a la construcción de la ciudad, del sujeto, a la profesionalización del escritor que signa la práctica del autor y, en lo que respecta a nuestro tema, por la concepción de organización y de representación social que subyace en sus textos– los consideraremos junto a los otros sin por eso juzgarlos manifestaciones de un espíritu posmoderno que sin duda les es por completo ajeno. En algunos casos, utilizaremos estas diferencias como un contrapunto para medir las particularidades de la concepción del poder y de la rebelión tal como son

véase “La aspiradora y la llama. Sobre Vineland de Thomas Pynchon” y los ensayos de la segunda parte del libro.

²²⁰ Si nos atenemos a las contradictorias periodizaciones propuestas, el problema de definir el origen del postmodernismo en América Latina alcanza ribetes cómicos. Algunos toman a Borges como referente, otros a Cortázar, Paz y García Márquez y algunos ven sus orígenes en el post-boom. Cf. Carlos Rincón, “Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XV, n° 29, Lima, 1.er semestre 1989; Hugo Achugar, “Literatura/Literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XV, n° 29, Lima, 1.er semestre 1989; Raymond L. Williams, *The Postmodern Novel in Latin American. Politics, Culture and the Crisis of Truth*, St Martin’s Press, New York, 1995; Alfonso De Toro, “The Epistemological Foundations of the Contemporary Condition: Latin American Dialogue with Postmodernity and Postcoloniality”, *Latin American Postmodernisms*, By Richard A. Young, Rodopi, Atlanta, 1997; Francine Masiello, “Este pobre fin de siglo: Intellectuals and Cultural Minorities during Argentina’s Ten Years of Democracy”, *Latin American Postmodernisms*, By Richard A. Young, Rodopi, Atlanta, 1997; Alfonso De Toro (editor), *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Iberoamericana, Madrid, 1997.

concebidas en los otros textos del corpus que responden a un espíritu más contemporáneo.

Tal como hemos dicho, las narrativas del complot son en sí mismo una búsqueda de los rumbos posibles de la confabulación y una hipótesis respecto de las estructuras del poder; constituyen, por lo tanto, una puesta en escena por parte de los complotados de las estrategias de interpretación y de representación de la realidad.

En las narrativas del complot fantástico hallamos textos que describen futuros sombríos, casi apocalípticos, en que los individuos ven amenazada su esencia humana en medio de una ruptura sin precedentes de los entramados que durante siglos dieron forma a distintas sociedades. Las respuestas posibles frente a esta ruptura no son de ningún modo evidentes, tampoco lo son las narrativas que testigo de estas transformaciones, descubren y proponen posibles cartografías de (y para) estos territorios.

El complot como tipo de relato tiene un pasado que podemos rastrear (a propósito de Arlt, Amícola recuerda, por ejemplo que “El tema de las sociedades secretas fue muy difundido en la novelística mundial entre 1870 y 1930, como eco de los justificados temores burgueses”).²²¹ Sin embargo, la orientación del complot en las novelas del corpus y las políticas de interpretación y de representación de la realidad que las narrativas del

²²¹ Amícola, *op. cit.*, p. 32.

complot fantástico ponen en juego son originales en tanto constituyen paradigmas de interpretación y de representación distintos de los que caracterizaron a sus antecesores.²²²

El complot que domina los textos y que parece impulsado por el influjo de una pulsión anárquica construye un modelo de poder diferente de aquel que muy tradicionalmente se percibía como una unidad, más o menos fantasmal, pero siempre bastante orgánica.

Si en la postmodernidad se habla del fin de las grandes narraciones, este fin se reproduce como un eco detonante en las narraciones del complot que nos ocupan, produciendo relatos disgregados que no consiguen corporizarse como una totalidad, del mismo modo que tampoco se construye como totalidad el poder al que se oponen. Producto de esta fragmentación, las narraciones disgregadas que se confrontan en los textos (la del poder contra la del complot o la del complot del poder contra aquellos que intentan horadar su secreto) ya no reproducen la estructura ni la gestualidad de la batalla o lucha de versiones, ya que su propia disgregación perturba una topografía de oposiciones “puras”.²²³

²²² Ya hemos destacado el importante salto cualitativo de las novelas de nuestro corpus respecto de las narrativas de folletín y del universo de las narrativas de los medios masivos que inspiran a algunos de ellos. También Amícola destaca la innovación que se hace del tópico de las sociedades secretas en la narrativa de Roberto Arlt: “La obra de Arlt se encuentra, por lo tanto, en la culminación de un tópico, pero, al mismo tiempo, representa un giro en su utilización.”(Amícola, *op. cit.*, p. 32).

²²³ Cuando analizamos la topografía binaria del complot, ya nos hemos aproximado a esta utilización de las estructuras binarias en las narrativas del complot fantástico y a su progresiva descomposición.

Como una respuesta desesperada a este desvanecimiento de las dicotomías, los complotados intentan vanamente “encarnar” el poder al que se oponen pensándolo como gobierno, grupúsculo o corporación, buscando reorganizar narraciones del poder que reforzarían sus propias empresas. Se trata de una intención vana porque el carácter disgregado del poder se corresponde en definitiva con el carácter disgregado de las representaciones de la realidad tal como pueden ser concebidas en los textos contemporáneos.²²⁴

Como consecuencia secundaria de esta disgregación en las narrativas del complot fantástico hay un desprestigio (casi una relectura) de la dimensión barroca, mágica, emblemática del poder (con excepción del texto de Arlt, que reverencia esta dimensión que sus personajes intentan incorporar). Por eso, en las novelas más contemporáneas del corpus (y en este punto es evidente un abismo respecto de Arlt), el poder carece de los atributos que lo hacen tal y aunque los personajes saben de su existencia, sus emblemas se han convertido en un cascarón insignificante. Los complots ya no se realizan, entonces, como una apelación a esta esfera

²²⁴ *El lote de la calle 49* y muy especialmente *Vineland* de Thomas Pynchon son ejemplares en su representación de la multiplicidad de la des-organización estatal y de los estafalarios segmentos que forman parte de su cuerpo y que resultan inabarcables e imposibles de clasificar. Nótese la diferencia respecto de textos como los de Rodolfo Walsh, en que el complot y el poder siguen respondiendo a representaciones orgánicas y en que la desestructuración, en lugar de ser una consecuencia de la naturaleza del poder, es justamente una estrategia elegida, el producto de su patológica organización.

simbólica y mágica sino que, por el contrario, se conciben en un *hacer* que cuánto más material, más efectivo es.

En su intento de construir una narrativa del complot o del poder, los textos contemporáneos del complot fantástico se enfrentan a esta dificultad para concebirlo como una oposición o pugna más o menos tradicional de versiones (ya que el carácter infinitamente facetado de estas versiones elude una apreciación global de su materia). Se produce entonces una modificación del imaginario del complot tradicional, y es notable la ductilidad que adquieren estas narrativas en respuesta al desafío de sus posibilidades de representación.

El derrumbe de las estructuras de oposición y los rasgos ya no sólo fantasmales sino incorpóreos que adquieren el poder y la sociedad han originado este esfuerzo en pos de nuevas formas de narrar el complot y, de tal modo, de narrar el devenir social.

De una forma muy general, aparece entonces la narración del complot como una suerte de cinta de Moebius que gira en falso, se abre hacia el infinito y constituye una narración que tiende al futuro y que se desvanece en un entorno de posibilidades, de sugerencias, que la superan. Ya hemos mencionado que las creaciones en los textos (rituales, discursivas, aun técnicas) juegan con un devenir hacia otra cosa, una extrapolación hacia propuestas que no se terminan de delinear, que no terminan de ser dichas.

Sin embargo, el problema de la narración de este devenir social y de la lucha de poderes que es innata a la hipótesis del complot nos lanza de lleno a una pregunta que no por obvia es menos pertinente: ¿hasta qué punto el origen de nuestro corpus –textos producidos en América Latina– influye en la narración del complot que se concibe? O, para expresarlo de otro modo, sosteniendo la hipótesis de que los textos que analizamos poseen rasgos muy específicos debido a este origen, ¿cuál es la relación o las diferencias que estos textos tienen con otras narrativas del complot producidas lejos de los países periféricos?²²⁵

Si en la introducción a nuestro trabajo hemos propuesto el armado del corpus como una composición cambiante en que cada texto se movilizaría hacia un primer plano para el análisis de ciertos aspectos (la construcción del marco social en *El testamento de O'Jaral* y en *El día del hurón*, el personaje de la mente maestra en las novelas de Arlt y en la novela de Bellatin, el registro policial en Arlt y en Chávez Castañeda, etc.), ahora debemos señalar la existencia de “una presencia de horizonte” que sin formar parte de nuestra composición nos ayudará a entender sus sentidos más originales. En esta presencia de horizonte están las producciones culturales (literarias y cinematográficas) de los centros hegemónicos, que constituyen narrativas del complot y que en el caso de la

²²⁵ La diferencia de experiencias sociales y políticas entre el centro y la periferia (elegimos estos términos porque se trata de una denominación dúctil, cuyo registro espacio-topográfico resulta particularmente afín a nuestro análisis) sigue teniendo, desde nuestra perspectiva, absoluta vigencia. Particularmente, a la hora de pensar propuestas narrativas como las que nos ocupan.

cultura norteamericana ocupan un lugar destacadísimo entre sus producciones. De no considerarlas, empobreceríamos notablemente el análisis, porque pese a que sería aventurado afirmar que los textos de nuestro corpus establecen un diálogo manifiesto con aquellos textos producidos desde las culturas centrales, la temática y la calidad del sujeto que nos ocupa justifica por sí mismo preguntarse por los efectos que tiene esta “presencia de horizonte” en nuestra composición (de manera análoga a como uno preguntaría, frente a ciertos cuadros, la consecuencia que tiene en la expresión del retratado aquello que está en el horizonte de su mirada).

Indagando las condiciones mismas de la periferia veremos cómo responden las narrativas de nuestro corpus al problema de hallar nuevas formas de narrar el complot en un contexto de poder desarticulado y omnipresente.

Como punto de partida resulta interesante reflexionar sobre el estudio que Timothy Melley hace sobre la conspiración en las narrativas norteamericanas (considerándolas relatos emergentes de una narrativa colectiva que domina el país) para determinar en qué puntos de inflexión las narrativas de nuestro corpus se distancian de este modelo. En *Empire of Conspiracy*,²²⁶ Melley propone la hipótesis de que conspiración y paranoia están conectadas con el cambio social y de las condiciones tecnológicas, así como con las nuevas concepciones sobre la subjetividad humana. Melley

²²⁶ Timothy Melley, *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar American*, Cornell University Press, Ithaca, 2000. Hasta donde conocemos, se trata del único texto teórico que aborda el problema de una manera sistemática.

señala también que la representación ficcional de la conspiración y de la paranoia se ha incrementado en un período marcado por el escepticismo respecto a la posibilidad de un acceso inmediato a la realidad. Señala que, justamente, el postmodernismo tiende a tomar lo real como un constructo y, por lo tanto, la construcción paranoica es materia propicia para ilustrar las políticas de interpretación, normalización y producción de conocimiento, pese a que podemos considerar que “the existence of messages that work without our recognition (hidden persuaders) and the creation of meaning by readers (paranoia) are central to the operation of texts *in general*.”²²⁷

En principio, las consideraciones de Melley podrían aplicarse a nuestro corpus, pero se hacen necesarias algunas salvedades ya que, como hemos advertido, su propuesta se refiere a la sociedad norteamericana (de hecho, considera que complot y paranoia constituyen temas fundamentales de la cultura norteamericana de fin de siglo) y aunque es pertinente pensarla en relación a otras sociedades ya que responde a una experiencia posmoderna que existe también –aunque con características específicas– en sociedades periféricas como son las latinoamericanas no podemos menos que cuestionar las particularidades de su emergencia en unas y otras.

Si indagamos las características del fenómeno de la posmodernidad en Latinoamérica y en los países periféricos en general, las respuestas que

²²⁷ *Ibid.*, p. 23.

distintos teóricos han dado al problema nos orientarán en nuestro propio recorrido.

Recordemos al respecto que algunos teóricos asumen la denominación de postmodernismo mientras otros prefieren referirse a un período postcolonial o a países periféricos. Esta última denominación es la más acorde a nuestra perspectiva, entre otros motivos porque elude la polémica alrededor de la pertinencia de hablar de postmodernidad para referirse a América Latina, tanto como la aún más polémica denominación de postcolonialismo en países cuyo período colonial es lejano en el tiempo (sobre todo comparándolos con aquellas colonias que alcanzaron su independencia en el siglo XX y cuyos vínculos con las respectivas metrópolis son muy diferentes a los de los países latinoamericanos).

En América Latina se preservan estructuras antiguas que conviven con estructuras modernas y postmodernas y, tal como señala Castillo-Durante, el choque con la postmodernidad (entendida en sus dimensiones económica, política, social y cultural) generó cambios sin precedentes en los países de la periferia latinoamericana.²²⁸ Castillo-Durante analiza esta relación para determinar cómo el conocimiento periférico se sitúa dentro de las propias prácticas culturales y cómo la periferia focaliza epistemológicamente su relación agonística y problemática con el centro. Según este teórico, hay un proceso de fragmentación y/o remarginalización

²²⁸ Cf. Daniel Castillo-Durante, "From postmodernity to the rubbish heap: Latin America its cultural practices", *Latin American Postmodernisms*, Richard A. Young, Rodopi, Atlanta, 1997.

de los bordes por el que se origina periferia en la periferia. Algo similar señala Sandra Lorenzano cuando destaca la existencia de “una globalización que, camuflada bajo un manto supuestamente homogeneizador, agudiza las diferencias estructurales de regiones que siguen siendo periféricas.”²²⁹ La polémica se genera alrededor de la pertinencia de hablar de prácticas postmodernas en América Latina y alcanza su punto álgido cuando se plantea si realmente se ha desestructurado la relación centro-periferia (tal como la teoría posmodernista parecía postular).²³⁰

Para hacer interactuar estas discusiones teóricas con nuestro tema de investigación debemos señalar los puntos de contacto y, desde ellos, sumergirnos en aquellas particularidades que dotan de una especificidad propia, una perspectiva desde la periferia, a la concepción del complot en los textos de nuestro corpus.

En principio, si bien las narrativas del complot fantástico están en sintonía con el imaginario hegemónico de la sociedad disgregada que ha

²²⁹ Sandra Lorenzano, “¿De qué hablan hoy nuestros críticos?”, *Segundo congreso internacional de literatura sin fronteras*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1999, p. 85.

²³⁰ Al respecto, Richard afirma que Latinoamérica ha prefigurado el collage posmodernista considerando que rasgos como la fragmentación y la diseminación, que hoy se identifican con la sensibilidad postmoderna, son rasgos desde siempre afines a la cultura de la periferia latinoamericana: “Las culturas secundarias o dependientes están mejor preparadas que las culturas principales para prescindir definitivamente del culto aúrico a los modelos, y jugar ilusionísticamente con el reflejo de los dobles paródicos, ya que desde siempre se educaron en la tradición de lo falso y de lo postizo: en la renuncia obligada a la sacralidad de los originales y en la costumbre burlona del pastiche cultural”. Nelly Richard, *La estratificación de los márgenes*, “Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia”, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989, p. 56.

producido la cultura norteamericana y que Melley señala como una de sus construcciones ficcionales más importantes,²³¹ hay sellos específicos que connotan y/o son determinados por el origen de ficción periférica del corpus y, muy particularmente, por la relación que la periferia establece con el centro, una relación que tiene similitudes con la que un complot establece con los centros del poder.

Como hemos dicho, el complot articula los problemas de la organización de significados, de la relación del poder con los sectores marginales y de la normalización de la organización social, y esto se produce en un contexto de remarginalización de los márgenes, de globalización de las redes de conocimiento y de una relación agonística con el centro que, sin duda, aún perdura. Hay un imaginario que recorre como fantasma las producciones de fin de siglo pasado y comienzo de éste y que podría describirse como un mundo en disgregación, un mundo de los márgenes, víctima de un complot de red imprecisa que se filtra en estructuras sociales y económicas y aún en las mentes de los individuos. El hecho de que esta percepción no se corresponda en forma directa con el

²³¹ Este imaginario también resulta dominante en la producción cinematográfica, indicio nada desdeñable si, como señala Žižek, “las películas del siglo XX han sido la dramatización más directa y significativa de las fantasías sociales”. Véase “El malestar en la cultura”, entrevista a Žižek realizada por Noam Yuran, *Página 12, Suplemento Radar*, Buenos Aires, 9 de febrero de 2003.

panorama de subdesarrollo de los países del tercer mundo no la vuelve menos elocuente o veraz.²³²

Cuando las novelas del corpus estampan este imaginario, coinciden con el de los centros hegemónicos y entran en resonancia con los discursos de fin de siglo respecto de los cambios estructurales y de las relaciones sociales en el mundo de la postmodernidad. Sin embargo, la coincidencia no es plena y podemos identificar un desplazamiento fundamental: *el complot desde los márgenes que se desarrolla en las novelas del corpus no aspira a "ser centro", es un complot desde los intersticios que escapa al control homogeneizador del centro*, tal como muestra de manera particularmente enfática *El testamento de O'Jaral*, cuando pone en escena un complot cuya relación con el centro no es exclusivamente agonística sino que está hecha de un designio más escurridizo.

El giro de la perspectiva es elocuente respecto de los textos de los centros hegemónicos y se corresponde con la función limitada que tiene la representación ficcional de la paranoia en nuestro corpus, sobre todo

²³² El paisaje que convocan las novelas de nuestro corpus no se contradice con el horizonte real de experiencias que pueden tener las regiones periféricas. Al respecto, Hugo Achugar señala "la conciencia de una creciente diferencia entre el 'espacio de la experiencia' y el 'horizonte de expectativa'" (Hugo Achugar, "Literatura/Literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XV, n° 29, Lima, 1.er semestre, 1989, p. 163). Lo mismo parece apuntar Nelly Richard cuando, considerando la sobrecarga del contexto postindustrial de bienes de consumo y las carencias del paisaje latinoamericano, propone no seguir "el esquema mecanicista que explica desarrollos económico-sociales y procesos culturales en base a interdependencias lineales y subordinadas [...] Sabemos –en cambio– que las series 'cultura' y 'sociedad' se responden una a otra cruzando sus razones en forma de desfase, de contradicción, de asimetría." (Nelly Richard, "Latinoamérica y la postmodernidad", *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico*, Año IV, n° 12, abril-junio 1999, p. 370).

comparándola con el lugar relevante que, tal como Melley indica, ocupa en la cultura norteamericana. Mientras que en la producción cultural norteamericana la figura paranoica es fundamental (en tanto es fundamental la confrontación entre dos fuerzas, donde la fuerza secundaria aspira a desplazar a la otra); en nuestro corpus, la creación de significado y la versión de la historia que elaboran los personajes (actividades esenciales de la figura paranoica) son siempre puestas en duda.²³³

Tomemos como ejemplo la novela de Cohen, donde la multiplicidad de estas construcciones discursivas en boca de los distintos personajes relativiza su peso en tanto aparato interpretativo absoluto de la realidad ficcional circundante, o las disertaciones del Astrólogo, que carecen de la convicción omnicomprensiva propia del discurso paranoico, o el Poeta de la novela de Bellatin, personaje que entra en los cánones de la paranoia pero que un contexto de multiplicación de discursos paranoicos (el de la Profesora y el de los otros discípulos que se autotitulan herederos del Poeta) relativiza su preeminencia en el texto. Podemos comparar estos ejemplos con la producción de Pynchon, uno de los referentes literarios más importantes del trabajo de Melley, donde la construcción de la realidad que elabora el outsider paranoico es central (por no referirnos a las

²³³ Se trata de un problema de técnica narrativa del que, por ejemplo, Marcelo Cohen se muestra por completo conciente cuando refiriéndose a la novela *Vineland* de Thomas Pynchon se pregunta “¿Cómo representar el mundo desintegrado, cómo contar las historias que le pasan en este mundo sin caer en el embudo de la paranoia?” (Marcelo Cohen, “La aspiradora y la llama. Sobre *Vineland* de Thomas Pynchon”, en *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*, Norma, Buenos Aires, 2003, p. 113).

producciones cinematográficas en que los protagonismos funcionan como feroces anclajes para dar preeminencia a un discurso sobre otro). Se trata de una operación paradójica porque, gracias a su preeminencia textual, el discurso paranoico abandona en la práctica su ubicación periférica, encarnando una lucha épica contra los poderes amenazantes e imprecisos que digitan la realidad.²³⁴ En este recurso, hallamos una especie de acto reflejo de la mirada del centro cuando se piensa periférico, donde discursos y versiones pueden confrontarse en una posición de igualdad con las versiones hegemónicas del sistema. Aun dominadas, estigmatizadas o erradicadas hacia los confines, en los textos producidos en los centros hegemónicos, las posiciones marginales se envisten de un poderío que las redime de su lugar secundario.

En oposición, los discursos-otros de las narrativas del complot fantástico conocen y miden su ubicación periférica (en este aspecto, los textos de Arlt, en que el poder, aunque lejano, constituye todavía un cuerpo tangible, son los que con mayor intensidad transmiten esta certeza de estar en el margen y de producir y pensar con las herramientas del margen).²³⁵

²³⁴ En las novelas de Pynchon, sin duda el exponente más acabado de los textos del complot tal como se los produce en el centro, hay siempre, hasta en los personajes más marginales, una asombrosa (si se observa desde la periferia) relación de cercanía con los centros del poder. En este sentido, se recupera un lazo con los más tradicionales textos del complot en que la relación entre los extremos era un tópico recurrente. Es llamativo que textos que se piensan outsiders (y sin duda lo son desde sus personajes, su narrativa y su tratamiento) conserven estos “guiños” que desde la periferia se perciben como indelebles marcas de cercanía con el centro.

²³⁵ En el caso de *El sueño* de César Aira (y podríamos extender el juicio a casi toda su obra) hallamos una respuesta desde lo formal al desafío de construir un sistema de representación propio: la estrategia narrativa del pastiche cultural, la utilización de

Un contrapunto interesante es el que surge de la propuesta de Piglia –muy influenciado por la producción narrativa norteamericana– quien revalora intensamente la capacidad de producción de sentido de estos discursos marginales cuyo poder transformador reivindica con su propuesta de *otra* historia. El corolario paradójico de este planteo es evidente si lo llevamos a su punto extremo, donde esta historia marginal deja de serlo si verdaderamente confronta con la historia hegemónica –la del Estado, en el modelo de Piglia.²³⁶ La instalación de “diferentes paradigmas de lectura” y “la posibilidad de cambiar el arte desde la periferia,” tal como señala Masiello respecto de la intención de la propuesta novelística del escritor y crítico argentino,²³⁷ tienen un valor reivindicativo que extravía su sentido original cuando, esclavo de su propio triunfo textual, abandona los intersticios para ganar la victoria ficcional de imponer su propia representación como una alternativa a la del mundo globalizado. Como también señala Masiello, esta ambición se ajusta a lo que es una constante en la literatura argentina: la tendencia alegórica y totalizadora, con macroproyectos narrativos que en lugar de apostar por microrelatos en

discursos de distintos niveles de prestigio, etc. Todos ellos recursos afines a la cultura de la periferia latinoamericana. (Véase nota 230).

²³⁶ Tal como señala el mismo Piglia, “la concepción conspirativa de la historia tiene la estructura de un melodrama: una fuerza perversa, una maquinación oculta explica los acontecimientos.” (Véase “Una trama de relatos”, *op. cit.*, 56). Esta estructura puede demasiado fácilmente empujar la disyuntiva a la zona de una oposición binaria que se resolvería en la dicotomía de lo verdadero o falso, de la historia oficial y del develamiento de una verdad proveniente de las regiones marginales del mundo y de la historia.

²³⁷ Cf. Francine Masiello, *op. cit.*, chapter 3.

donde se vería el efecto de las prácticas del poder y del Estado en la vida de los individuos, se juega por una construcción alegórica amplia y ambiciosa que se opondría a las prácticas del poder.²³⁸

En conclusión, en los textos de nuestro corpus, en lugar de la descarga épica que implica la elaboración de *otra* historia desde los márgenes, hallamos una restauración del complot de los márgenes que no abandona su lugar. Es el complot de los marginales: intelectuales desviados, outsiders imprecisos, criminales impenitentes y atroces, poseedores de saberes médicos o técnicos cuyo desempeño los arroja a las orillas del sistema. Ellos respiran las posibilidades de otra conspiración que aparece una y otra vez en el terreno de lo innominado. No se trata solamente de una lucha entre sectores y poderes sino de la reproducción de una forma de aprehender y moldear la realidad y, en este sentido, las confabulaciones que llevan adelante los locos de Arlt, Ravinkel, los sectarios del libro de Bellatin, las figuras imprecisas de Chávez Castañeda son empresas que distorsionan con su mera presencia las pautas de aprehensión de la realidad impuestas por un poder fantasmal que los ha expulsado de sus fronteras.

Del mismo modo que hay una desviación respecto del discurso paranoico que subyace en los textos del complot producidos en los centros hegemónicos, también se relativiza la figura de la corporación que, como

²³⁸ Masiello, *op. cit.*, p. 206.

señala Melley, sería el último actor colectivo monolítico, el superindividuo postmoderno por excelencia.²³⁹ En los textos del corpus, la corporación se desdibuja no por la lejanía respecto de su centro posible de poder, tampoco por su ubicuidad ni por su incierta existencia, sino porque ya no es objeto privilegiado del complot y de su narrativa. Su mención como organización precisa (en los textos de Cohen y Aira) y la sugerencia de su existencia entendida como una forma del orden social (en Arlt y Bellatin) no hace más que destacar hasta qué grado los relatos prescindan de ella como oponente o referente a considerar.

Por otra parte, resulta fundamental que en las narrativas del complot fantástico estas empresas marginales no puedan narrarse: no hay lugar para la narración de futuros posibles que surjan de estas empresas porque no son un complot articulado y su eficacia parece estar justamente en su desviación respecto del sistema y en su negativa a concebirse de manera orgánica.

La eclosión del complot en estos territorios es la parición de algo más aludido que narrado y la elisión respecto de su carácter (límites, intenciones, modos, estructura, etc.) sella su condición de no narrable. La alusión, el rodeo, la sugerencia, la desestructuración de propuestas totalizadores son estrategias con que los complots fantásticos del corpus se inscriben en el complot desde una periferia que elude lo que la

²³⁹ Melley, *op. cit.*, p. 187.

globalización impone desde el centro (sea un panorama de complot que desemboca en el desastre, como en los textos de Pynchon, o el triunfo épico holywoodense, como sucede en gran parte de las producciones cinematográficas).²⁴⁰

Close señala acertadamente que “con la desintegración radical de la novela posmoderna, las figuras anarquistas persisten como portadores de conocimiento restringido y agentes de violencia espectacular.”²⁴¹ Esta descripción puede aplicarse a los protagonistas del complot en cada novela y el comentario resulta interesante porque sugiere que los debates de ideas sólo pueden desarrollarse en el contexto de la confabulación y de la desviación extrema debido a que la sociedad misma ha radicalizado a tal punto su afán de totalidad (aún en un escenario de máxima fragmentación) que es sólo en la confabulación donde se puede concebir un pensamiento alternativo. También la novela de Cohen plantea la misma paradoja cuando Ravinkel expresa la dificultad de la diferencia y de la rebeldía que se resisten a ser fagocitadas por el sistema que busca someterlas, incorporándolas como un elemento más.

En las narrativas del complot fantástico, este intento de evadirse del sistema y del relato del poder genera complots de presencia fantasmal: las novelas transmiten su gestualidad, su sombra, los rastros de su paso, pero

²⁴⁰ Como señala Masiello: “exposing the margins, the “in-between”, the unresolvable contradictions of contemporary times [...] but the symbolic realm also maps alternatives for our perceptions of social life.” (Masiello, *op. cit.*, p. 181).

²⁴¹ Close, *op.cit.*, p. 145.

no enfatizan la trama que los sustenta ni los objetivos a los que aspiran. El complot se transforma en acción e implica una relectura de las estructuras sociales, pero sin concebirse de una manera orgánica, solamente puede desarrollarse en el campo de su propia metamorfosis constante. Por eso, en los complots del corpus hay menos una propuesta alternativa de interpretación de la realidad que una práctica de horadar y pervertir la interpretación hegemónica.

Así, las monjas de *El sueño* imponen una “antirrealidad” profundamente subversiva por las coordinadas extravagantes de sus maniobras, y las prácticas del Verdugo imitan el movimiento de ataque de un grupúsculo que irrita y enfurece a las esferas del poder (la movilidad de su base de operaciones se corresponde con la movilidad de sus métodos y de su versión de los hechos). Por su parte, Ravinkel y el Astrólogo teorizan directamente sobre este rasgo desestructurante de sus empresas:

No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda.²⁴²

Esos intuitivos, yo formo parte de ese gremio de expectantes, se creen en el deber de excitar la conciencia de la sociedad..., de hacer algo aunque ese algo sean disparates. [...] ¿Sabe acaso el hombre la

²⁴² Arlt, *Los siete locos*, op. cit., p. 138.

consecuencia de sus actos? Cuando pienso que voy a poner en movimiento un mundo de títeres..., títeres que se multiplicarán, me estremezco, hasta llego a pensar que lo que puede ocurrir es tan ajeno a mi voluntad como lo serían a la voluntad del dueño de una usina las bestialidades que ejecutara en el tablero un electricista que se hubiera vuelto repentinamente loco.²⁴³

RAVINKEL: ¿Qué programa político? Yo nunca sé qué va a pasar. No quiero saber.

O'JARAL: Precisam...Bien, bajemos un escalón. Vos combatís lo que no te gusta, esto que hay a nuestro alrededor, propiciando actos desestabilizadores radicales: como quien cree que más allá de cierto umbral de complejidad, los sistemas siguen rumbos imprevisibles, pierden las condiciones iniciales y no pueden volver nunca a ser lo que fueron. Porque creés, me imagino, que a partir de altos grados de complejidad el desorden puede aprovecharse para la creación de estructuras nuevas.

RAVINKEL: ¡Estructuras! Me había olvidado de ese término.²⁴⁴

En concordancia con esta apuesta a las incertidumbres, casi todas las novelas terminan en desenlaces abiertos respecto del complot: el Astrólogo huye, también el Verdugo desaparece mientras que Borques se atrinchera

²⁴³ *Ibid.*, p. 218.

²⁴⁴ Cohen, *op. cit.*, pp. 155-6

fuera de la ciudad para esperar el nuevo día; los siniestros personajes de *Poeta ciego* sobreviven y la novela de Cohen, aunque testamento de O'Jaral, abre infinitamente las posibilidades de Ravinkel y de sus miles de sucesores.

Lanzadas hacia delante, las novelas de complot fantástico no admiten triunfos donde sólo puede existir una batalla sorda. El futuro no es narrable y mientras algunos géneros suelen habituarnos a un futuro esperable en forma de desenlace (el melodrama, el policial, la tragedia, todos ellos tienden a un futuro posible, cuya orientación el lector conoce de antemano), las novelas del complot fantástico erradican esa orientación, eluden el final apocalíptico y se definen por una resistencia desde los márgenes.

Otra diferencia importante respecto de los textos del complot producidos desde los centros hegemónicos es que estas periferias no se construyen con base en el imaginario del paraíso perdido (que rige la construcción ficcional que elaboran las culturas centrales sobre sociedades que devinieron periféricas).²⁴⁵ En contraste, la marginalidad de los mundos de las narrativas del complot fantástico les es propia y no parece producto de ninguna “caída” (la idea misma de evolución –pariente cercana de la de la caída– es cuestionada).

²⁴⁵ El ejemplo más evidente de esta matriz está en las novelas de ciencia ficción “apocalípticas”, J. G. Ballard, Thomas Disch, Philip K. Dick, donde las sociedades que han caído –casi podríamos decir que están “tercermundializadas”– contrastan con sus formas pasadas, sea desde la subjetividad de los individuos o desde una construcción sobre los restos.

En definitiva, los textos del corpus aproximan una respuesta al problema de cómo construir un sistema de representación de la realidad desde los márgenes, eludiendo la representación que el centro hace de los márgenes y de su propia e inquietante fragmentación. *La reivindicación de un complot del margen es la de una empresa que no puede triunfar ni definirse más allá de su propia mutabilidad, y que por lo tanto se presenta como desarrollo y pasaje.*

El poder y las formas de control social atraviesan el mundo ficcional de las novelas sin desmentir su lejanía-cercanía innata, que es la condición que experimenta la periferia respecto de los centros hegemónicos: el centro, el poder, siempre ha estado cerca, aun cuando estuviera en otra parte. Por eso, la construcción ficcional es doble, tanto se construye el devenir del complot como este poder que, como un ojo de deidad, los márgenes vislumbran en todas partes y en ninguna: el Estado-gobierno a que se refiere el Astrólogo no podría ser más distante, los consorcios de *El testamento de O'Jaral* habitan una tierra innominada que ni siquiera es la Talecuona de la novela, los personajes que representan el poder en *El día del hurón* forman parte de una cadena jerárquica que se diluye en las alturas y la novela de Bellatin no concibe nada fuera de los límites del complot, que son los límites de la novela.

Las sociedades representadas en las novelas del corpus sufren crisis sin precedentes, en el mismo sentido que las sociedades contemporáneas las

sufren, con el consabido estremecimiento por la pérdida de todo relato homogeneizador que las ordene, pérdida que tampoco el relato de la confabulación puede o intenta suplir. *Ninguno de los complots que se presenta aspira realmente a tomar el poder, sin embargo, la emergencia del complot pone en evidencia las redes del poder.*

Volviendo a nuestros puntos iniciales: si el complot debe ser fantástico, lo es porque de esa forma se anuda a la pulsión extravagante que es su horizonte de posibilidad en el interior de los relatos. *Se trata de la única elección posible para un complot de los márgenes, pensados los márgenes no sólo como el espacio desde donde surge el complot (tal como podía hacerse en un relato más tradicional) o por su pertenencia a las literaturas producidas desde la periferia, sino también y muy particularmente porque los márgenes constituyen la materia misma y la aspiración de estos complots.*

La elección del margen es la elección de la desmesura, y tiene consecuencias textuales. Tal como lo hemos señalado previamente, en su narrativa los textos se organizan siguiendo arbitrarios ritmos de aceleración. Este manejo del tiempo narrativo que conserva ecos de un movimiento de “aceleración en el desenlace” (las cadenas de muerte y de destrucción en las novelas de Arlt y de Bellatin, la progresiva descomposición social y personal en Cohen y en Chávez Castañeda. Todas ellas narradas como una catarata de acontecimientos) no se funda tanto en

necesidades de la trama como en la transmisión de un *tempo* social y del complot regido por un movimiento que gravita sobre la organización de la narración. Estos movimientos de aceleración y de acumulación pueden considerarse tanto en lo que respecta al complot que se narra como a la *narración del complot* que se desarrolla en el interior de la novela.

Así, los complots, aunque narraciones ficcionales por excelencia, se abren a una dimensión diferente, a la presencia de los sentidos y de los cuerpos rebelados/revelados: las carnes que se agrietan, las enfermedades que atacan, la degradación de toda materia. A la presencia inmaterial y errática del poder, los complots oponen esta presencia de los sentidos. En definitiva, esa es su materia.

Los relatos han mutado y si, comparados con la tradición de la “narrativa de ideas”, la confrontación de propuestas se ha vuelto inútil por ineficaz o porque se sabe una confrontación de ficciones, la violencia de los cuerpos resta como la única posibilidad de producción simbólica que puede evadirse de las redes del poder (hasta textos con tanto peso en lo discursivo como *Los siete locos* y *Los lanzallamas* desembocan en esta ruta: el discurso y la creación ficcional devienen muerte y destrucción).

Por este camino, los textos discuerdan con el panorama que las culturas hegemónicas han esbozado como el paisaje posmoderno por excelencia: redes de significado y de poder que se entrecruzan, una globalización intensiva que camina de la mano con una pauperización igual

de intensa, nuevas formas (virtuales) de transmisión de la información que han modificado profundamente las relaciones sociales y interindividuales, un mundo virtual y evanescente. Las narrativas del complot fantástico ponen en jaque esta mirada del centro (aún cuando se piensa margen) manifestándose por una materialidad que marcha a contrasentido del mundo “virtual”, de “mensajes” de recursividades infinitas.

En conclusión, las narrativas del complot fantástico, aun sin proponer una construcción alternativa de las redes de significación social y de los entramados de poder o de las formas de producción simbólica trastocan la perspectiva del centro al pensar la periferia. Lo hacen poniendo en entredicho las certitudes que el modelo hegemónico promueve, elaborando un discurso que halla en la práctica de las materialidades de un complot móvil y que escapa a las clasificaciones una huida de las redes de significación que el poder ha tendido alrededor de los márgenes.

La vitalidad de estas narrativas como manifestación de un imaginario contemporáneo del que la periferia se ha apropiado “devuelve” a la imagen de la conspiración hegemónica (la de los poderes que subyugan al individuo) otra forma conspirativa, de carácter excéntrico e hiperbólico, que desde los márgenes, la materialidad y el exceso encarna una potente relectura de la maquinaria de significaciones sociales y paradigmas culturales que dan forma al pensamiento de este comienzo de nuevo siglo. Algo se está tramando allí, en alguna parte, y aunque su hacer eluda una

narración que cuente su epopeya, constituye una apuesta fuerte con que la literatura piensa desde la periferia el devenir del mundo que le tocó vivir.

NOTA DE LA AUTORA:

Este trabajo es una continuación de la investigación de maestría que comencé en el 2000. En el ínterin, los acontecimientos han incrementado nuestra percepción de muchas de las consideraciones del último capítulo respecto del pensamiento del complot y de la lectura paranoica de la realidad, que parecen signar, ahora más que nunca, la conducta de las grandes potencias del planeta (al punto que se vuelve casi imposible no mencionar la coincidencia con la coyuntura histórica).

Si bien esta investigación se ubica, de alguna forma, en la “vereda opuesta” de este fenómeno (tanto como podemos pensar lo marginal como opuesto a lo central) su emergencia constituye una muestra más de la pertinencia del diagnóstico y de la vitalidad y congruencia de los imaginarios que esta tesis ha abordado. En la actualidad, lo que he llamado narrativas del complot parece haber abandonado el ámbito de la literatura para imponerse violentamente como discurso hegemónico de interpretación de la historia y de sus rumbos. Las narraciones del complot forman parte del campo de pugna de donde surgen (y donde se manifiestan) las construcciones imaginarias del poder y de sus formas de acción. Las narraciones alternativas –periféricas– del complot fantástico siguen respondiendo en el registro de otras versiones posibles.

7. Bibliografía

7.1. Bibliografía general

Achugar, Hugo, “Literatura/Literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XV, n° 29, Lima, 1.er semestre, 1989.

Achugar, Hugo, “La nueva producción literaria latinoamericana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 15, n° 23, Lima, 1.er semestre, 1989.

Ainsa, Fernando, “Del espacio vivido al espacio del texto”, *Historia, espacio e imaginario*, ed. Jacqueline Covo, Université Charles De Gaulle Lille III, París, 1997.

Ara, Guillermo, *La novela naturalista hispanoamericana*, Eudeba, Buenos Aires, 1979.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987.

Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 1986.

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid, 1995.

Barthes, Roland, *Sobre Racine*, Siglo XXI, Madrid, 1992 [1963c].

Barthes, Roland, "El efecto de realidad", *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

Bataille, George, *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1971 [1959c].

Benjamin, Walter, *Iluminaciones*, Taurus, Madrid, 1980.

Bioy Casares, Adolfo, "Prologo", *Antología de la literatura fantástica* (comp. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo), Sudamericana, Buenos Aires, 1965.

Bravo, Victor Antonio, *La irrupción y el límite*, UNAM, México, 1988.

Brooks, Peter, *Reading for the Plot*, Harvard University Press, Cambridge, 1996.

Bustillo, Carmen, "Imágenes ficcionales del imaginario finisecular", *Segundo Congreso Internacional de Literatura. Literatura sin fronteras*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1999.

Burgelin, Olivier, "Intercambio y deflación en el sistema cultural", *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

Canetti, Elías, *Masa y poder*, Muchnik, Barcelona, 2000.

Castillo-Durante, Daniel, "From postmodernity to the rubbish heap: Latin America its cultural practices", *Latin American Postmodernisms*, Ed. Richard, A. Young, Rodopi, Atlanta, 1997.

Caillois, Roger, *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, París, 1970.

Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad. Vol.2: El imaginario social y la institución*, Tusquets, Barcelona, 1989 (1ra edición 1975).

Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness*, Princeton, 1978.

Culler, Jonathan, *La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Anagrama, Barcelona, 1979.

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural, entre la práctica y la representación*, Gedisa, Barcelona, 1992.

De Toro, Alfonso "The Epistemological Foundations of the Contemporary Condition: Latin American Dialogue with Postmodernity and Postcoloniality", *Latin American Postmodernisms*, By Richard A. Young, Rodopi, Atlanta, 1997.

De Toro, Alfonso (editor), *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Iberoamericana, Madrid, 1997.

Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1971.

Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México, 1988.

Eco, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona, 1988.

Eco, Umberto, *Lector in fábula*, Lumen, Barcelona, 1981.

- Eco, Umberto, *El superhombre de masas*, Lumen, Barcelona, 1998
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1986.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- Gubern, Ramón (edición y prólogo), *La novela criminal*, Tusquets, Barcelona, 1976.
- Gubern, Roman, *Máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1995.
- Iser, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993.
- Iser, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990.
- Jameson, Fredric, *La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Ariel, Barcelona, 1980.
- Jameson, Fredric, *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto social simbólico*, Visor, Madrid, 1989c.
- Jameson, Fredric, *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, Buenos Aires, 1998.

Jameson, Fredric, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós, Barcelona, 1995.

Jauss, Hans Robert, "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", *En busca del texto* (comp. Dietrich Rall), UNAM, México, 1993.

Lorenzano, Sandra, "¿De qué hablan hoy nuestros críticos?", *Segundo congreso internacional de literatura sin fronteras*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1999.

Lotman, Juri, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1982.

Madelenat, Daniel, "Literatura y sociedad", *Compendio de literatura comparada*, dirigido por Pierre Brunel y Ives Chevrel, Siglo XXI, México, 1994.

Masiello, Francine, *The Art of Transition. Latin American Culture and Neoliberal Crisis*, Duke University Press, Durham, 2001.

Francine Masiello, "Este pobre fin de siglo: Intellectuals and Cultural Minorities during Argentina's Ten Years of Democracy", *Latin American Postmodernisms*, By Richard A. Young, Rodopi, Atlanta, 1997.

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York, Routledge, 1994.

Melley, Timothy, *Empire of Conspiracy. The Culture of Paranoia in Postwar American*, Cornell University Press, Ithaca, 2000.

Moog-Grünewald, María, "Investigación de las influencias y de la recepción", *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, comp. Dietrich Rall, UNAM, México, 1993.

Myers, Tony, "Modernity, Postmodernity and the Future Perfect", *New Literary History. Views and Interviews*, Volume 23, Winter 2001 Number 1.

Padilla, Ignacio, "Manifiesto del crack. III Septenario de bolsillo", *Revista de Cultura. Lateral*, nº 70, Barcelona, octubre 2000.

Pavel, Thomas G, *Mundos de ficción*, Monte Ávila, Venezuela, 1995.

Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1986.

Piglia, Ricardo "Una trama de relatos" (entrevista realizada por Roberto Pablo Guarechi y Jorge Halperín, *Clarín*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1984), *Crítica y ficción*, Siglo XX, Buenos Aires, 1990.

Piglia, Ricardo, "El lenguaje del complot", *Reforma*, El Ángel, México, 24 de febrero de 2002.

Piglia, Ricardo, "Thomas Dish: como un auto lanzado a fondo por una carretera vacía", *Crisis*, 54, Buenos Aires, octubre, 1987 (entrevista a Thomas Dish reproducida en *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Daniel Link (comp.), La marca, Buenos Aires, 1994).

Piglia, Ricardo, prólogo a *Cuentos de la serie negra*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.

Piglia, Ricardo, "Tesis sobre el cuento", *Formas breves*, Temas, Buenos Aires, 1999.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, México, 1998.

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, Siglo XXI, México, 2001.

Rest, Jaime, *Mundos de la imaginación*, Monte Ávila, Caracas, 1978.

Rest, Jaime, "Prólogo", *El cuento fantástico y de horror*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, Cristiandad, Madrid, 1987.

Richard, Nelly, "Latinoamérica y la postmodernidad", *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, Puerto Rico, Año IV, n° 12, abril-junio 1999.

Richard, Nelly, *La estratificación de los márgenes*, "Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia", Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989.

Rincón, Carlos, "Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XV, n° 29, Lima, 1.er semestre 1989.

Rivera, Jorge, *El folletín y la novela popular*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

Robin, Règine, "Para una sociopoética del imaginario social", *Historia y literatura* (comp. Françoise Perus), Instituto Mora, México, 1994.

Sánchez, Ana María Amar, *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2000.

Schemeling, Manfred (comp.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Alfa, Barcelona, España, 1984.

Shklovski, Víctor, "El arte como artificio", *Teoría literaria de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1999 {1965 en francés}.

Sichère, Bernard, *Historias del mal*, Gedisa, Barcelona, 1996.

Simmel, George, *Sociología I. Estudios sobre las formas de socialización*, Alianza, Madrid, 1986.

Tinianov, J. "Sobre la evolución literaria", *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1999, {en francés, 1965}.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Monte Ávila, Caracas, 1996.

Todorov, Tzvetan, "Typologie du roman policier", *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, París, 1971.

Villoro, Juan, "La ciudad es el cielo del metro", *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, Puerto Rico, Año 4, n° 12, abril-junio, 1999.

Von Mayer Chaves, Peggy, "Lo sagrado: espacio de confluencia entre lo real y lo imaginario", *Espacios imaginarios. Primer coloquio internacional*, UNAM, México, 1999.

Williams, Raymond, *Culture and Society, 1780-1950*, Penguin, Chatto and Windus, Edinburgh, 1961.

Williams, Raymond, *Problems in Culture and Materialism: selected essays*, Verso New York, 1997.

Williams, Raymond L. *The Postmodern Novel in Latin American. Politics, Culture and the Crisis of Truth*, St Martin's Press, New York, 1995.

Zizek, Slavoj "El malestar en la cultura" (entrevista realizada por Noam Yuran), *Página 12, Suplemento Radar*, Buenos Aires, 9 de febrero de 2003.

7.2. Bibliografía crítica

Amícola, José, *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1994.

Bayer, Osvaldo, *Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia*, Legasa, Buenos Aires, 1989.

Bayer, Osvaldo, *Los anarquistas expropiadores y otros ensayos*, Legasa, Buenos Aires, 1986.

Brasca, Raúl, "Aventuras de la mente", *La Nación*, Buenos Aires, 13 de enero de 1999.

Carrera, Mauricio-Keizman, Betina, *El minotauro y la sirena*, Lectorum, México, 2001.

Close, Glen S., *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 2000.

Cohen, Marcelo, "En opaco mediodía", *Mil palabras*, Buenos Aires, primavera 2001 (http://www.marcelocohen.8m.net/en_opaco.htm).

Cohen, Marcelo, *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*, Norma, Buenos Aires, 2003.

Corral, Rose, *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y a Los lanzallamas de Roberto Arlt*, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

Chávez Castañeda, Ricardo, "La literatura del Crack y el síntoma (una mirada desde adentro)", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, El Paso: University of Texas at El Paso, septiembre-diciembre 1997.

Fogwil, "Alguien en Barcelona", *Clarín*, Buenos Aires, noviembre 2002 (artículo sobre Marcelo Cohen).

Gemrich, Anna, *Secret Information and Secret Societies in Argentine Narrative from 1900-1949*, University of Texas at Austin, Austin, 1994 (tesis de doctorado).

Guerrero, Diana, *Roberto Arlt, el habitante solitario*, Catálogos, Buenos Aires, 1986.

Hayes, Aden W., *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*, Tamesis Books Limited, London, 1981.

Larra, Raúl, *Roberto Arlt, el torturado*, Futuro, Buenos Aires, 1950.

Masotta, Oscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965.

Newman, Kathleen, *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina*, Catálogos, Buenos Aires, 1991.

Prieto, Adolfo, "La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt", prólogo a *Viaje terrible*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1969.

Prieto, Adolfo, prólogo a *Los siete locos y Los lanzallamas*, Ayacucho, Caracas, 1978.

Remón Raillard, Margarita, "La narrativa de César Aira: una sorpresa continua e ininterrumpida", *Foro hispánico, La literatura argentina de los años '90* (bajo la dirección de Geneviève Fabry e Ilse Logie), volumen 24, Rodopi, Ámsterdam, 2003.

Rivera, Jorge, *Roberto Arlt: Los siete locos*, Hachette, Buenos Aires, 1986.

Saavedra, Guillermo, *La curiosidad impertinente*, "Los espacios imaginarios del narrador", Beatriz Viterbo, Rosario, 1993.

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

Sifrim, Mónica, "La literatura a la hora de la siesta", *Clarín*, 8 de noviembre de 1998.

Speck, Paula, *Roberto Arlt and the conspiracies of fiction*, Yale University, s.l., 1978 (tesis de doctorado).

Ulla, Noemí, "Desde el silencio", *La Nación*, Buenos Aires, 11 de mayo de 1997.

7.3. Obras de ficción analizadas

Arlt, Roberto, *Los siete locos*, Claridad, Buenos Aires, 1929.

Arlt, Roberto, *Los lanzallamas*, Claridad, Buenos Aires, 1931.

Arlt, Roberto, *Obras completas*, Lohlé, Buenos Aires, 1981 (2 vol.).

Aira, César, *El sueño*, Emecé, Buenos Aires, 1998.

Chávez Castañeda, Ricardo, *El día del hurón*, Nueva Imagen, México, 1997.

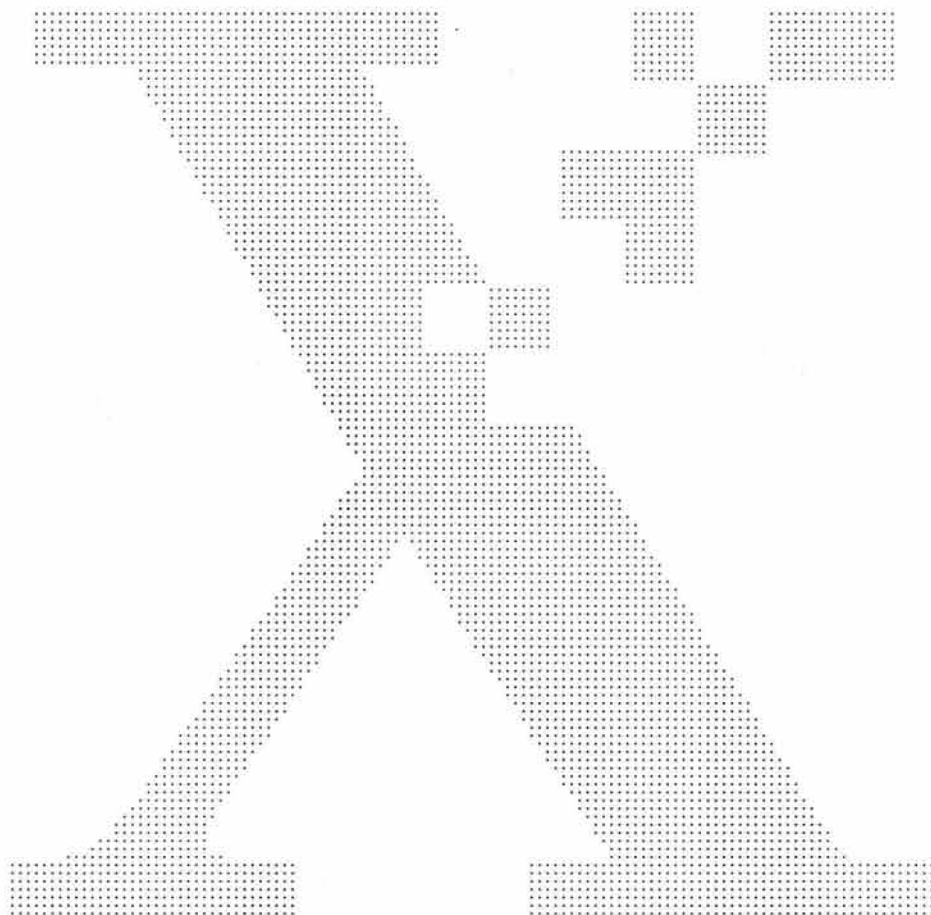
Bellatin, Mario, *Poeta ciego*, Tusquets, México, 1998.

Cohen, Marcelo, *El testamento de O'Jaral*, Alianza, Buenos Aires,
1995.

leblanc

 R0f. : FW: Sutton Bridge Power

 14/05/04 12:45



Jean-Luc LEBLANC



14/05/04 13:32

Pour : Trevor.Thorpe@edfenergy.com

cc : Chuan.Zhang@edfenergy.com, Patrick-Dee

LE-ROUX/CNET/DE/EDFGDF/FR, Philippe

TRIGUIGNEAUX/CNET/DE/EDFGDF/FR

Objet : Réf. : FW: Sutton Bridge Power Station Bushing 400HC791 Our ref. Q4758

Dear Trevor,

I confirm it's important for EDF Energy and CIT attending the inspection of the bushing.

My plan is to be present the 6th of July during dismantling with Patrick Le Roux . The goal for us is :

- understand the root cause of the problem we had
- adapt if necessary the maintenance and operation
- collect feedback and increase our knowlege

Pease , could you let me know if you will be or Charlie , the manufacturer adress and the conditions to get on.

Thank you .Regards

Trevor.Thorpe@edfenergy.com



Trevor.Thorpe@edfenergy.com



11/05/04 16:32

Pour : jean-luc.leblanc@edf.fr

cc :

Objet : FW: Sutton Bridge Power Station Bushing 400HC791 Our ref. Q4758

Dear Jean-Luc

I am forwarding you the proposed inspection plan for the failed bushing which is being returned to the manufacturers. Could you let me know what your plans are re visiting the inspection.

Regards

Trevor

-----Original Message-----

From: andrew.green@ps.ge.com [mailto:andrew.green@ps.ge.com]

Sent: 06 May 2004 14:51

To: Thorpe, Trevor

Cc: martinr.jones@ps.ge.com

Subject: FW: Sutton Bridge Power Station Bushing 400HC791 Our ref. Q4758

Trevor,

This is the proposed schedule for the ST Main Tx bushing failure analysis. Can you pass it on and see who is interested in attending the dismantling of the condenser core, plus any other tests they might want see or witness.

cheers,

Andy.

-----Original Message-----

From: Tom Sterling [mailto:tom.sterling@trench-uk.com]

Sent: 06 May 2004 14:37
To: Green, Andrew (GE Energy)
Cc: Jackie Wiberg; Victor Cole; Giles Johnston; Gordon Nellist; Paul Bell
Subject: Sutton Bridge Power Station Bushing 400HC791 Our ref. Q4758

Andy

Reference our telephone conversation we have pleasure in submitting the following programme for your consideration

1. Collection of bushing from Sutton Bridge Power Station during May 2004, actual date to be agreed after receipt of order
2. Visual inspection, before test oil samples and electrical test (up to 85% power frequency levels) within 3 weeks of receipt of bushing
3. Dismantling and sectionalising of condenser core on Tuesday 6 July 2004, commencing at 9.30am.
Prior to your arrival we will drain oil and free porcelain gaskets, however, we will not remove porcelains until you are present.

We trust the above meets with your approval and look forward to receiving your order to allow us to proceed with the collection.

Regards
Tom Sterling
After Market Manager
Direct tel. 44 191 430 8262
Reception tel. 44 191 483 4711
Mobile tel. 44 7880 781 284

EDF Energy plc internet e-mail disclaimer
This e-mail and any files transmitted with it are confidential and may be protected by legal privilege.
If you are not the intended recipient, please notify the sender and delete the e-mail from your system.
This e-mail has been scanned for malicious content but the internet is inherently insecure and EDF Energy plc cannot accept any liability for the integrity of this message or its attachments. No employee or agent of EDF Energy plc or any related company is authorised to conclude any binding agreement on behalf of EDF Energy plc or any related company by e-mail. All e-mails sent and received by EDF Energy plc are monitored to ensure compliance with the company's information security policy.

