HAL
open science

De Luna caliente a Cuestiones interiores Origen, sentido y sinsentido de la violencia en los relatos policiales de Mempo Giardinelli

Maud Gaultier

To cite this version:

Maud Gaultier. De Luna caliente a Cuestiones interiores Origen, sentido y sinsentido de la violencia en los relatos policiales de Mempo Giardinelli. Cahiers d'Etudes Romanes, 2015, Les formes hétérogènes du roman policier, 31, pp.163-175. hal-01365072

HAL Id: hal-01365072

https://amu.hal.science/hal-01365072v1

Submitted on 13 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

cahiers d'études romanes

Cahiers d'études romanes

31 (2015)
Les formes hétérogènes du roman policier

Maud Gaultier

De Luna caliente a Cuestiones interiores

Origen, sentido y sinsentido de la violencia en los relatos policiales de Mempo Giardinelli

Avertissement
Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.
Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.
Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique
Maud Gaultier, « De Luna caliente a Cuestiones interiores », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 31 | 2015, mis en ligne le 02 mai 2016, consulté le 12 septembre 2016. URL : http://etudesromanes.revues.org/5057

Éditeur : Centre aixois d'études romanes
http://etudesromanes.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur : http://etudesromanes.revues.org/5057
Ce document est le fac-similé de l'édition papier.
Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

De *Luna caliente* a *Cuestiones interiores*

Origen, sentido y sinsentido de la violencia en los relatos policiales de Mempo Giardinelli

Maud Gaultier
Aix Marseille Université, CAER EA854

Resumen

La exitosa *Luna caliente* de Mempo Giardinelli, escrita en pleno Proceso, es una obra típicamente policial, que entra, a pesar de su carácter fantástico, en los cánones de la novela negra. En cambio, redactada durante la crisis del 2001, *Cuestiones interiores* se aparta de estos cánones para utilizar ciertos códigos y referencias del género negro en una novela literariamente muy ambiciosa y formalmente novedosa. Sin embargo, veremos que ambas novelas, con veinte años de distancia, nos proponen en sus distintos lenguajes unas alegorías de la Argentina de su tiempo. Pero sobre todo, veremos que, finalmente, la violencia presente en *Luna caliente* parece resurgir de otro modo, después de una larga acumulación que nos lleva desde los años de la Dictadura, hasta la crisis del 2001.

Palabras clave: Mempo Giardinelli, género negro, Argentina, crisis del 2001

Si se la considera como perteneciente al género policial, *Cuestiones interiores* (Giardinelli, 2003), novela corta de 154 páginas, sería la cuarta novela negra (y también la última hasta ahora) de Mempo Giardinelli, después de *Luna caliente* (Giardinelli, 1983), *Qué solos se quedan los muertos* (Giardinelli, 1985), y *El décimo infierno* (Giardinelli, 1999). Fue publicada en el año 2003, pero escrita entre octubre de 2001 y diciembre de 2002, momento, como se sabe, de una gran crisis económica y política en Argentina. Veinte años separan la publicación de la muy exitosa novela *Luna caliente,* escrita en pleno Proceso, de la publicación de *Cuestiones interiores*.

Definida unánimemente por la crítica como un «perfecto hard boiled», *Luna caliente*, traducida a varios idiomas, no fue sólo un verdadero éxito de ventas

sino que se convirtió en un clásico del género negro argentino, muy estudiado por la crítica nacional e internacional. En cambio, *Cuestiones interiores* no parece haber encontrado su público, ni suscitado el interés de los críticos, ya que el corpus dedicado a su estudio queda extremadamente reducido. El propio Mempo Giardinelli declara a propósito de *Cuestiones interiores*:

> Mi cuarto y último libro de este género es *Cuestiones interiores,* una nouvelle desdichada que aprecio mucho. Cuenta la historia del juicio a un hombre que ha matado sin querer, sin voluntad de matar y por eso mismo lo admite, y así le va. Y digo desdichada porque fue un fracaso de ventas (es mi verdadero worst-seller) aunque en mi opinión es uno de mis mejores textos negros, el más literario en el sentido de que ahí importa más la escritura que la trama. (Adriaensen, Grinberg Pla 2012: 28)

La cercanía de la novela con el género negro se debe a la presencia de un crimen, como a los parentescos literarios y cinematográficos reivindicados en el seno mismo de la narración: Hitchcock, James Cain, sin ir más lejos. Pero veremos también que, como lo subraya el autor mismo, la intriga, las referencias intertextuales, el estilo de escritura, rebasan lo puramente policial.

A pesar de estas diferencias, las dos novelas aparecen como síntomas o emanaciones de sus tiempos respectivos: si *Luna caliente* es reconocida como una metáfora de la Argentina de la última Dictadura [1], queremos mostrar aquí que *Cuestiones interiores* es una novela de la crisis del 2001. En este sentido, de la misma manera que *Luna caliente* abrió camino a toda una generación de escritores argentinos de novela negra de la Dictadura y de la postdictadura, *Cuestiones interiores*, a su vez, se sitúa al inicio de la novela negra (y no tan negra) de la crisis y de la postcrisis.

Un remake argentino de *El extranjero*

Tanto *Luna caliente* como *Cuestiones interiores* están relatadas en focalización interna, desde el «punto de vista del criminal [2]». Un criminal que en ambos casos es

1 Lo afirma el propio Mempo Giardinelli en varias de sus entrevistas, explicando cómo el personaje de Araceli puede representar metafóricamente una Argentina ultrajada por la acción de los militares durante el Proceso pero capaz de renacer de sus cenizas.

2 «Pueden distinguirse tres formas constantes, se diría que ya clásicas, de narrativa negra:
1) La novela de acción con detective-protagonista;
2) La novela desde el punto de vista del criminal;
3) La novela desde el punto de vista de la víctima.»
(Giardinelli, 1996 : 51)

un hombre común y corriente, más bien un intelectual, que de repente, sin motivo aparente, comete un asesinato sin premeditarlo, en un arrebato de violencia que tiene como consecuencia casi «imprevista» la muerte del otro. En *Luna caliente,* novela ambientada en la provincia argentina del Chaco, este (supuesto) asesinato va a engendrar una serie de acciones por parte del protagonista que intenta huir (entre las cuales un «verdadero» asesinato destinado a encubrir el primer crimen), mientras que en *Cuestiones interiores*, el relato empieza después de haber sido arrestado el autor del homicidio, que ni siquiera intentó escapar.

Es como si nuestro relato empezara entonces en el comienzo de la segunda parte de *El extranjero*, cuando Meursault ha cometido ya su crimen y que se encuentra en manos de la justicia. Los acentos camusianos ya estaban presentes en *Luna caliente,* donde se le adjudica a la luna un papel similar al que tiene el sol en la novela del autor francés: para decirlo rápidamente, esta luna chaqueña, cuya aparición en la novela es tan recurrente como el sol en *El extranjero*, vendría a ser la causa (aunque sea sólo la causa inmediata y visible) de los impulsos asesinos de los personajes. Los ejemplos siguientes bastan para entender este parentesco entre el sol argelino y la luna chaqueña:

> Le président a répondu que c'était une affirmation, que jusqu'ici il saisissait mal mon système de défense et qu'il serait heureux, avant d'entendre mon avocat, de me faire préciser les motifs qui avaient inspiré mon acte. J'ai dit rapidement, en mêlant un peu les mots et en me rendant compte de mon ridicule, que c'était à cause du soleil. (Camus 1942: 156)
> Él no había querido matar a Araceli. Dios, claro que no, había querido amarla, pero... Bueno, ella se resistió, sí, y él en realidad no debió... pero bueno, mejor no pensar. Perdido por perdido, bien jodido, el polvo más costoso de mi vida, se dijo. Se espantó de su propio chiste. Soy un monstruo, súbitamente un monstruo. La culpa había sido de la luna. Demasiado caliente, la luna del Chaco. (Giardinelli 2003: 47)

Esta filiación entre Camus y Giardinelli, a través de unas escrituras que investigan sobre la irrupción de la violencia, su origen y su sentido (o sinsentido), ya patente en la primera novela negra de Giardinelli, se hace todavía más estrecha en *Cuestiones interiores*. De manera general, encontramos en parte las mismas referencias, los mismos ecos literarios en las dos obras: Camus, del cual se dice que fue influenciado, al escribir su primera novela, por *El cartero llama dos veces* de James Cain y al que Giardinelli se refiere explícitamente en *Cuestiones interiores* (Giardinelli 2003: 58), Kafka (Giardinelli 2003: 28), y otros muchos (Juan Filloy, Osvaldo Soriano, Ernesto Sábato por *El túnel* etc.). Pero la lógica del sistema intertextual de *Luna Caliente* difiere bastante de la de *Cuestiones*

interiores ya que, a pesar de ser las mismas, las referencias funcionan de manera muy distinta en una novela y la otra.

Si el crimen es el desencadenador del relato en las dos obras, la narración viene a ser ante todo, en la primera, acción y proyección en el futuro; en *Cuestiones interiores*, en la cual nos focalizamos en esta ponencia, la narración es, al contrario, reflexión y retrospección [3].

En efecto, nos adentramos de inmediato en la mente de Juan, el protagonista, por medio de un narrador en tercera persona que parece reproducir el fluir de la conciencia del personaje, en un discurso indirecto y directo libre que permite incluso la irrupción en el relato de un «yo»:

> Él está pensando en su familia pero con desagrado, se siente tenso por un segundo y se dice que es como si no tuviera una, como si nunca la hubiera tenido. Familia, se corrige, pensando, familia, no verdad. Que tampoco tengo. Mejor digamos que he nacido de un repollo, eso. Que se rían, piensa Juan, pero es así: digamos que nací de un repollo. (Giardinelli 2003: 19)

Bien podemos observar aquí esta asociación libre de ideas característica de los pensamientos íntimos, típica del «fluir de conciencia». Pero sobre todo tenemos que reparar en el particular manejo de la voz narrativa que pasa de la tercera a la primera persona: si el protagonista «se corrige» (en tercera persona), enseguida se expresa en primera persona («tengo», «he nacido», etc). Esta técnica del fluir de conciencia nos da acceso a dos temporalidades y dos realidades: en primer lugar, a través del filtro de los pensamientos de Juan, el lector puede reconstruir lo que le parece ser la realidad inmediata del personaje, que corresponde al momento mismo del juicio, o sea sus diálogos con los distintos representantes de la justicia, y en particular el abogado, y sus vaivenes entre la celda y el Tribunal. El hilo de esta primera narración, es de por sí bastante complejo, porque no siempre se sabe a ciencia cierta hasta qué punto tenemos una versión realmente fiel de lo que se supone que está pasando. Pero además este primer hilo se ve entrecortado por numerosas digresiones, recuerdos, resúmenes de lecturas o de anécdotas, relatos de sueños o episodios, reflexiones de todo tipo que nos llevan hacia otros tiempos y otros lugares. El lector está sometido a un tratamiento típico de la escritura posmoderna: no encontrará la mano firme de un narrador tranquilizador que lo guíe sino que se ve metido en un mundo caleidoscópico.

---

3 En eso la novela se aparta bastante de los cánones más habituales del género negro en su vertiente «punto de vista del criminal».

La novela negra como desafío literario

Cuestiones interiores resulta ser en muchos aspectos una novela posmoderna; uno de estos aspectos es la manera en que el texto se inserta en un contexto doble de borrosas fronteras: por un lado, una realidad identificable (digamos la Argentina de este principio de milenio), y por otro lado, una cultura, formada por una serie de referencias eclécticas. Las referencias o alusiones literarias, pictóricas, musicales, cinematográficas, filosóficas, muchas veces explícitas, pero a veces implícitas, ocultas e incluso tal vez algunas veces apócrifas, están diseminadas en la narración, al igual que pueblan la mente del protagonista. Este personaje, en lo que se refiere a su cultura, se sitúa por lo tanto en las antípodas del Franck Chambers de Cain o del Meursault de Camus. Llama la atención no sólo la abundancia sino también la variedad de las referencias; referencias cultas, ya que el protagonista nombra autores y artistas de todas las nacionalidades e idiomas: Marco Denevi (Giardinelli 2003: 39), Elias Canetti (Giardinelli 2003: 52), citado ya en el epígrafe que encabezaba la primera parte de *Luna Caliente*, James Joyce (Giardinelli 2003: 58), Henry James (Giardinelli 2003: 89), Marguerite Duras (Giardinelli 2003: 100), Alejandra Pizarnik (Giardinelli 2003: 122), pero se podrían citar muchos más.

La intertextualidad se hace a menudo bajo la forma de simples alusiones, como cuando aparece en medio de una página muy sartreana la palabra «náusea» (Giardinelli 2003: 48), o cuando el poeta Miguel Hernández se encuentra convocado en medio del hilo de la narración: «… y en este punto sonríe, Juan, pero no se detiene y lee, como un rayo que no cesa, lee…» (Giardinelli 2003: 116). También son numerosas las referencias más populares, en particular por el lugar central reservado al cine clásico de Hollywood (Giardinelli 2003: 64), y la presencia de cineastas tan diversos como Alfred Hitchcock, Francis Ford Coppola, Wim Wenders, (Giardinelli 2003: 28) o Steven Spielberg, Joseph Leo Mankiewicz, Armando Bo (Giardinelli 2003: 123).

La narración se encuentra realmente invadida por estas referencias intertextuales. Al texto inicial, se le tiene que añadir todos los textos, las imágenes, los nombres, las historias presentes en potencia. La hiperactividad cerebral de Juan parece desembocar en una superabundancia de referencias. Se desprende una impresión de gran verbosidad, que no se debe solamente a la técnica del fluir de conciencia que nos adentra en la mente del personaje: hay una omnipresencia de las palabras, tanto a nivel intratextual como intertextual.

Sin embargo, y en eso se sitúa toda la paradoja de la novela – y también su motor –, el relato está puesto bajo el signo del silencio. Su punto de partida es en efecto la afirmación de la imposibilidad (o la negación de la posibilidad) de

la introspección, así como del acceso al sentido. Este es el *íncipit* de *Cuestiones interiores*: «Nunca sabría por qué le pegó. Jamás podría explicarlo, Juan, ni a sí mismo, por qué lanzó aquel manotazo contra ese hombre completamente inofensivo.» (Giardinelli 2003: 11) Se ve reiterada numerosas veces esta incapacidad de producir una explicación, a lo que no fue más que un «jodido y maldito impulso» (Giardinelli 2003: 30). Juan se refugia entonces en sus propios pensamientos, y permanece callado, incluso cuando el lector cree que por fin intenta salir de su mutismo: «Pero no, no está diciendo todo eso, Juan. Lo piensa pero no lo dice, porque el abogado ha tomado la palabra, y la usa, la mal-usa, la desperdicia, la destroza y la desfleca, se diría, piensa Juan. Que permanece en silencio y elude pensar…» (Giardinelli 2003: 30).

Estamos confrontados entonces a una situación novelística que se puede tachar de «límite»: ¡centrar el relato sobre un personaje que no puede actuar (sólo puede girar o leer en su celda, y permanecer quieto durante las audiencias), ni quiere hablar, ni pensar! El surgimiento del acto apocalíptico que es este asesinato absurdo sólo confronta al sinsentido de la condición humana y parece impedir justamente toda búsqueda de sentido. Por suerte, el protagonista no logra su propósito de «no pensar»… pero tampoco va a desvelarnos llana y sencillamente el sentido de su acto. La novela, a pesar de sus escasas 154 páginas, nos va a sumergir en una realidad fragmentaria, múltiple, extremadamente compleja.

En este sentido *Cuestiones interiores* constituye un verdadero desafío estilístico: cómo repetir, con variantes que justamente permitan mantener el interés del lector, siempre lo mismo. En efecto, Juan no deja, durante toda la extensión del relato, de afirmar, formulándolo de manera cada vez un poco distinta, que su acto lo hizo entrar en una zona donde parece haber desaparecido el lenguaje: éste se vuelve vacío, y muchas veces paradójico. Así, «lo único que puede explicar» es precisamente «la inexplicabilidad (sic) de su reacción» (Giardinelli 2003: 27). De manera análoga, Juan intenta explicar, en vano, que si bien mató a un hombre, él no es un asesino, lo que, claro está, no deja de ser contradictorio en los términos mismos: «Pero yo no soy un asesino, Señor Juez. Maté a ese hombre pero no soy…» (Giardinelli 2003: 97). Durante este episodio, uno de los muy pocos momentos en que Juan sale de su silencio en un intento de verbalización, lo hacen callar. Por eso, al final, él mismo termina mutilando sus propias frases, incluso cuando ya no habla en voz alta sino que sólo está pensando. Así, a lo largo de toda la novela y hasta el final, encontramos comentarios de esta índole (se trata aquí del penúltimo capítulo de la obra): «Cómo decirte, cómo decirte, *ahora que no puedo decir nada* porque maté a un Fulano, […] sin querer pero con total responsabilidad y ahora me van a. Punto. Entendido su Señoría y mantantiru-

liru-lá.» (Giardinelli 2003: 150)[4]. De la misma forma que Juan gira en su celda, como se «yira» (Giardinelli 2003: 52) en un tango de Discépolo o en la calesita de un poema de Juan Gelman, el texto parece volver siempre sobre los mismos *leitmotiv*, sobre la obsesión de Juan y su incapacidad de entender y de recordar. Las palabras de los demás se convierten en un lenguaje opaco, en una situación de incomprensión recíproca donde Juan aparece para ellos como un «boludo» y ellos como meros títeres ridículos (Giardinelli 2003: 65).

Este desfase entre nuestro protagonista y los demás no deja de dar lugar a cierto humor, ya que irónicamente, Mempo Giardinelli contrapone constantemente las convenciones sociales, ámbito en que se mueven los representantes de la justicia, con la inmediatez y autenticidad de Juan, capaz de sonreírse en momentos poco adecuados por motivos incomprensibles para su abogado, o de exclamar ingenuamente ante el juez, cuando le preguntan «por qué lo hizo»: «Juan responde que por qué hizo qué si yo no hice nada» (Giardinelli 2003: 29) o de pensar con toda sinceridad: «yo soy incapaz de matar» (Giardinelli 2003: 127). Este humor está presente desde el primer capítulo, ya que se ubica la escena del crimen en unos baños públicos, lo que permite mezclar lo grotesco con lo trágico:

> Y no importaba si al hombre lo había matado ese golpe rudo o la caída desafortunada, el caso es que Juan tenía que ver con esa muerte, era el causante directo y alevoso, se diría luego públicamente, porque además el pobre hombre era un anciano y su lentitud urinaria estaba perfectamente justificada además de que no existe legislación alguna en todo el mundo que reproche semejante demora pues, como es obvio y todo el mundo sabe, cada uno tiene el derecho a permanecer delante de los mingitorios el tiempo que se le dé la realísima gana. (Giardinelli 2003: 15)

Ahora bien: si este fragmento hace resaltar, de manera humorística, el carácter completamente irrisorio de esta muerte, no faltan los pasajes en los que Juan vuelve, como lo decíamos, sobre su carácter fortuito y sobre todo, imposible de explicar. El personaje aparenta, entonces, quedarse en esta misma postura donde domina el sinsentido, del principio al final de la novela.

En realidad, a esta estructura aparentemente circular, en la que el personaje vuelve reiteradamente sobre su acto para rechazar toda explicación posible, se superpone otra, en la cual el protagonista va evolucionando. Esta discreta evolución del personaje prepara el final sorpresivo[5]. En efecto, si los demás

4 La cursiva es nuestra.

5 No voy a desarrollar este punto, pero en este sentido, podríamos decir que esta «nouvelle» (como la llama el propio autor) tiene casi la estructura de un cuento, si se define el cuento

«mal-usan» la palabra (Giardinelli 2003: 30), Juan tampoco sabe manejarla mejor, y, para no renunciar a la verdad, prefiere no usar el lenguaje. Se autodefine como un «despalabrado»: «lo que está pasando es como lo que pasa con los adictos, pero quiero decir a-dicto, o sea uno sin palabras, sin dicción, un carente de decires, un despalabrado.» (Giardinelli 2003: 130)

Del Proceso a la crisis de 2001

La sorpresa, para el lector, es que justamente, en las últimas líneas de la obra, Juan pasa del mutismo total a la palabra, palabra que emerge recién en las últimas líneas del libro: permanece mudo hasta el último momento, hasta la última página, pero al final, en un supremo esfuerzo, él mismo termina preguntándole al juez, que le responde afirmativamente con un «Adelante, lo escucho»: «¿Me permitiría usted que yo hiciera ahora una exposición completa ante este tribunal?».

Esta exposición completa se sitúa, claro, fuera del libro, en la prolongación de la lectura que es la imaginación del lector. Nosotros lectores, sólo tenemos la no confesión de Juan, o sea ese relato caótico, formado por los pensamientos de Juan, dentro del cual no podemos dejar de buscar un sentido, a pesar de las advertencias del propio protagonista[6].

A partir de ahí, empieza a tejerse un sinfín de pistas, que el lector puede, o no, ir juntando para construir la figura compleja del personaje principal. Muchas escenas podrían invitar a emprender una lectura sicoanalítica de la obra: la frecuencia de las evocaciones de sueños, la reminiscencia de recuerdos de la infancia, el relato del suicidio de la madre, etc. En medio de este dispositivo muy sofisticado, emerge un episodio en particular. Parece ser un recuerdo, pero responde del todo a la lógica de los sueños (Giardinelli 2003: 35-50): Juan tiene que acudir al dentista, pero en vez de eso obedece la orden de una desconocida que lo obliga a seguirla. Ella lo lleva hasta un espectáculo que le va a dar la náusea, provocada por un olor «realmente inmundo, repugnante» (Giardinelli 2003:47).

Este olor vuelve de manera recurrente a lo largo de la novela, y se ve asociado con el acto criminal del protagonista. Si la luna pudo ser la causa del impulso asesino de Ramiro en *Luna caliente*, en *Cuestiones interiores*, habría que buscar

---

según el postulado de Ricardo Piglia en su famoso artículo *El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento* según el cual «un cuento siempre cuenta dos historias». (Piglia 1986)

6 Dicho de otra manera, el personaje permanece callado durante toda la novela, y empieza a hablar cuando se calla la novela.

esta causa en la Náusea, o sea en ese «excluyente olor a pises acumulados por años» (Giardinelli 2003: 25) al que el personaje se ve confrontado de manera brutal más de una vez. Una de las muchas lecturas posibles de la novela nos sugiere que, en vez de matar por casualidad, sin desearlo, Juan hubiera reprimido durante largo tiempo sus deseos de matar, asesinando así, en un determinado momento, a la persona equivocada, o mejor dicho, inadecuada.

Incluso es posible que su amante Cristina, mujer de su hermano al que odia, le haya exigido que cometiera un fratricidio, ya que la última vez que se vieron, Cristina le dijo, como desafiándolo, pero sin que conozcamos el verdadero motivo de ello: «No tenés huevos, tenés sangre de pato» (Giardinelli 2003: 63). O tal vez este asesinato se deba a la noticia del embarazo de Cristina, que hubiera podido obligar a una confrontación con su hermano aborrecido, del cual sabemos que volvió de las Malvinas «peor de violento» (Giardinelli 2003: 32).

Pero la hipótesis más interesante, que por otra parte, no excluye las que acabamos de plantear, es que Juan hubiera sentido ese miedo incontrolable porque el olor característico de los baños sucios y viejos, le hubiera recordado el olor de una cárcel: «Y evoca, se ve a sí mismo, casi treinta años más joven, en una cárcel asquerosa, una celda igual a ésta pero más sucia, un sótano repugnante con un intenso y dominante olor a pis» (Giardinelli 2003: 24-25). Nos enteramos aquí que Juan estuvo preso treinta años antes de cometer su crimen y encontrarse nuevamente en una cárcel. La evocación de este recuerdo está provocada por la presencia de Juan en la celda donde lo encerraron después de haber matado al anciano desconocido, pero su relación con el «suelo húmedo y asqueroso», el «piso completamente meado, de baldosas viejas» (Giardinelli 2003: 13) del baño público donde cometió el asesinato, salta a la vista. Este olor vuelve a aparecer en momentos clave del relato, relacionado siempre con una situación de violencia, de horror extremos.

Los casi treinta años que pasaron entre el asesinato y la remota cárcel del pasado, cuyo recuerdo hace llorar al protagonista, sitúan el primer encarcelamiento de Juan a mediados de los años setenta, lo que deja suponer que estuvo detenido por los militares de la última dictadura. ¿Será que la violencia padecida por Juan en aquel entonces reapareció de golpe, bajo la forma imprevista de este asesinato? Al comparar las dos situaciones, su nuevo encarcelamiento y el de hace treinta años, el personaje hace un único comentario: «No, no es lo mismo pero es tan igual.» (Giardinelli 2003: 26) El vínculo entre los años del Proceso y esta violencia, surgida en plena crisis del 2001, queda entonces muy claro.

Este vínculo no sólo se ha de situar a nivel del personaje, sino que tiene un alcance alegórico evidente. En efecto, cuando se refiere a la justicia argentina, el

narrador se vale más o menos de las mismas imágenes escatológicas: «el sistema, esta *cloaca* que en este país llaman el sistema judicial[7]» (Giardinelli 2003: 121). Veinte años después del regreso a la democracia, la Argentina está muy lejos de haberse repuesto de los años de la Dictadura; muy al contrario, encerrado en su celda, Juan piensa irónicamente: «Por qué no pensar que de pronto viajo a ver cómo están las cosas, ahora que este país fue destruido y lo que fue una nación es sólo una multitud de miserables que recorre la vida sin destino.» (Giardinelli 2003: 129) Otra cita va exactamente en el mismo sentido: «Está bien que en este país todo el mundo se suicida por la crisis, porque no dan más y se les vino la noche encima, y acá el que no emigra se suicida, parece» (Giardinelli 2003: 86).

A la situación de crisis personal de Juan, responde entonces una situación colectiva de crisis, de desesperación de una nación entera, que por lo visto no funciona. La crisis de 2001 parece haber recordado a los argentinos que desgraciadamente las dictaduras no tienen el monopolio de la violencia, y ésta puede asomar de nuevo – como «un olor a pises acumulados por años» (Giardinelli 2003: 25) –, incluso en el contexto de una democracia. Y si la gente se encuentra, como nuestro personaje, en los baños públicos, en las *cloacas*, o sea en un sistema sucio, la probabilidad de un retorno de la violencia será seguramente más alta. Tanto el sinsentido existencial, como la abyección social en la que se encontraba Argentina en el 2001, pueden explicar entonces la náusea del protagonista de nuestra novela.

En una entrevista, el escritor Eduardo Mallo dice, a propósito de la crisis del 2001: «La violencia es producto de la dictadura porque ya existía en la sociedad. Cuando se va la dictadura la violencia cambia de manos, pero no desaparece. Se requiere mucho tiempo para acabar la maquinaria de la violencia.[8]» En el gesto inaugural de Juan, bien se puede ver entonces el brote de una violencia que va mucho más allá de la mera individualidad del personaje, atravesado por fuerzas que él no puede controlar. Esto también, permite explicar que el primero en sorprenderse de su gesto, sea el mismo asesino. En esta perspectiva, tampoco es de extrañar que Juan no se acuerde de nada, que le falle la memoria, que no quiera recordar.

La misma Argentina, a pesar de la publicación del informe *Nunca más* en 1984 y de las promesas e iniciativas de Raúl Alfonsín, tampoco quiso salir inmediatamente del silencio: las llamadas «leyes del perdón» marcaron los años Alfonsín y Menem. Solamente a partir del año 2001, se inicia el proceso de

7 La cursiva es nuestra.

8 http://www.abretelibro.com/foro/viewtopic.php?f=35&t=56677. Página consultada el 11/12/2013.

anulación de dichas leyes, que culminaría en 2005 con la declaración de la inconstitucionalidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida por La Corte Suprema de Justicia. Como lo sugiere el final del libro, que insinúa una próxima liberación de la palabra de Juan (liberación no realizada en la narración misma), en 2001, el surgimiento del trabajo de memoria estaba aún por venir.

Bien hemos podido ver entonces cómo *Cuestiones interiores* indaga sobre la situación argentina durante la crisis del 2001. Podemos interrogarnos acerca de su alcance alegórico: *Luna caliente*, cuya acción se sitúa durante la Dictadura militar, nos entregó la alegoría de una Argentina maltratada, ultrajada, pero vivaz, inmortal, a través del personaje de la joven Araceli que, a pesar de las numerosas tentativas de Ramiro, siempre vuelve a aparecer. En *Cuestiones interiores*, la víctima del personaje asesino, en vez de ser una joven atractiva e indestructible, viene a ser un viejo que, lejos de ser un fénix que renace siempre de sus cenizas, cae muerto después del primer golpe que se le propina. Si tomamos como hipótesis que este viejo, como Araceli en su momento, es la representación metafórica de Argentina, bien sabemos que no se trata del primer golpe recibido, sino tal vez el golpe fatal, después de los muchos golpes (de Estado como de otra naturaleza como lo es la crisis económica) recibidos y «acumulados por años».

Conclusión

El hecho que Juan quiera por fin tomar la palabra, salir del silencio, produciendo, o bien el discurso que ya conocemos por ser la novela que acabamos de leer, o bien, cualquier otro discurso, nos parece ser un final esperanzador, que afirma una forma de fe en la capacidad que tiene la literatura de superar el sinsentido (y tal vez la Argentina misma). El personaje de Juan rechaza la idea de confesión aplicada a su caso personal, porque ésta supone una culpa previa que él no tiene. Tal vez no rechazaría el término en su acepción literaria. Porque después de todo, nosotros finalmente, tuvimos acceso a una especie de confesión de Juan, de puesta en relato de su vida. Poco importa que sea una confesión ficticia, o ficcional. En este sentido, y concluiremos con eso, las palabras de María Zambrano, a propósito de la confesión como género literario, me parecen muy sugestivas si las queremos hacer dialogar con nuestra obra:

> La confesión en este sentido sería un género de crisis que no se hace necesaria cuando la vida y la verdad han estado acordadas. Más en cuanto surge la distancia, la menor divergencia, se hace preciso nuevamente. […] La confesión surge de ciertas situaciones. Porque hay situaciones en que la vida ha llegado

> al extremo de confusión y de dispersión. Cosa que puede suceder por obra de circunstancias individuales, pero más todavía, históricas. Precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí "el peso de la existencia", necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare. […] Mas también se manifiesta en la confesión el carácter fragmentario de toda vida, el que todo hombre se sienta a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más; trozo de sí mismo, fragmento. Y al salir, busca abrir sus límites, trasponerlos y encontrar, más allá de ellos, su unidad acabada. Espera, como el que se queja, ser escuchado; espera que al expresar su tiempo se cierre su figura; adquirir, por fin, la integridad que le falta, su total figura. Desesperación por sentirse obscuro e incompleto y afán de encontrar la unidad. Estos caracteres definen la confesión, desesperación de sí mismo, huida de sí en espera de hallarse. (Zambrano 1995: 32)

Nos parece que estos caracteres, definen también el proyecto literario de *Cuestiones interiores*.

Résumé

Luna caliente, publié en 1983 pendant le «Proceso de reorganización nacional », est un polar qui, malgré la présence du fantastique, respecte les lois du genre noir. Tel n'est pas le cas de *Cuestiones interiores* qui, rédigé pendant la crise de 2001, s'éloigne des principes canoniques du genre pour en utiliser quelques codes et références au sein d'un roman littérairement très ambitieux et novateur dans sa forme. Cependant, malgré leurs vingt années d'écart, les deux romans nous proposent, chacun dans son langage propre, des allégories de l'Argentine contemporaine : nous verrons qu'un fil se tisse entre les deux romans, dans la mesure où la violence présente dans l'Argentine de la Dictature de *Luna caliente* semble resurgir autrement, après une longue accumulation, dans l'Argentine des années 2001.

Mots clé : Mempo Giardinelli, genre noir, Argentine, crise de 2001

Bibliographie

ADRIAENSEN, Brigitte et GRINBERG PLA, Valeria (2012) *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlin: LIT.

CAPLÁN, Raúl / FISBACH, Eric (2010) Violencia política, violencia policial en la narrativa de Ernesto Mallo. In: *Las armas y las letras, La violencia política en la cultura rioplatense desde los años 60 hasta nuestros días*. Presses universitaires de Bordeaux.

CAMUS, Albert (1942) *L'Étranger*. Paris : Gallimard.

GIARDINELLI, Mempo (1983) *Luna caliente*. México: Editorial Oasis.

GIARDINELLI, Mempo (1985) *Qué solos se quedan los muertos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

GIARDINELLI, Mempo (1996) *El género negro*. Argentina: Op Oloop Ediciones.

GIARDINELLI, Mempo (1999) *El décimo infierno*. México: Editorial Colibrí.

GIARDINELLI, Mempo (2003) *Cuestiones interiores*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

PIGLIA, Ricardo (1986) El jugador de Chejov: Tesis sobre el cuento. Buenos Aires: *Clarín*, Cultura y Nación.

ZAMBRANO, María (1995) *La confesión: género literario*. Madrid: Ediciones Siruela.