

Narcotopía. El cuerpo carnavalesco del delito en *Estokolmo* y *La alemana* de Gustavo Escanlar

Germán Pitta

(Consejo de Formación en Educación, Uruguay)¹

Resumen: En este trabajo propongo una aproximación a la presencia de lo narco en la literatura uruguaya a través de dos novelas de Gustavo Escanlar, *Estokolmo* y *La alemana*. En estas novelas, el escritor uruguayo elabora un imaginario cultural posnacional que podría denominarse como narcotopía porque propone un nuevo relato ubicado en los márgenes de la nación moderna. Al ubicarse en este lugar, uno de los componentes premodernos de esta trama será el carnaval en tanto manifestación de la cultura popular. Partiendo de las consideraciones teóricas de Bajtín, observaremos cómo el discurso carnavalesco va configurando un cuerpo del delito con orientaciones dispares en las dos novelas. De *Estokolmo* a *La alemana*, veremos una evolución en los usos de estos mecanismos carnavalescos que apuntarán a una representación del cuerpo como mercancía.

Palabras clave: Narco, Posnación, Cuerpo, Carnaval, Mercancía.

Abstract: In this work I propose an approximation to narco presence in Uruguayan literature through two novels by Gustavo Escanlar, *Estokolmo* and *La Alemana*. In these novels, the Uruguayan writer elaborates a postnational cultural imaginary that could be denominated like narcotopía because it proposes a new story located in the margins of the modern nation. Placed in this place, one of the premodern components of this plot will be the carnival as a manifestation of popular culture. Starting from the theoretical considerations of Bakhtin, we will observe how the carnival speech is configuring a body of crime with different orientations in the two novels. From *Estokolmo* to *La Alemana*, we will see an evolution in the uses of these carnival mechanisms that will point to a representation of the body as a commodity.

Keywords: Narco, Posnation, Body, Carnival, Merchandise.

1. Profesor de Literatura egresado del Instituto de Profesores Artigas y Licenciado en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UDELAR). Magister en Ciencias humanas –opción Literatura latinoamericana– (UdelaR). Ha dictado cursos de literatura uruguaya y corrientes críticas en el IPA y en el Centro Regional de Profesores del Sur (Atlántida). Actualmente dicta cursos de literatura universal 2 y 4 y literatura uruguaya 1 en el CeRP del Oeste (Colonia). Formó parte del Programa de Investigación “Tango y literatura” coordinado por la Dra. Claudia González Constanzo (2001-2002). Integró el Consejo Editorial de la revista *Paréntesis* (2008-2009). Colaboró con trabajos sobre literatura uruguaya y literatura juvenil en distintas revistas académicas nacionales e internacionales. Publicó *La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)* (Buenos Aires-Los Ángeles: Editorial Argus-a, 2016) (Montevideo: Editorial Paréntesis. Colección Ensayos, 2017, Segunda edición).

El relato narcótico de la posnación

¿Por qué la nación configura un imaginario narcótico? Para responder a esta pregunta me gustaría comenzar señalando que la nación (en el sentido moderno del término) interpela a ciudadanos. Y eso podría llevar a su vez a preguntarnos qué significa ser ciudadanos.

Como se verá, en el caso uruguayo que propongo estudiar, este aspecto del modelo cultural narco se manifestará en la conformación de un cuerpo carnavalesco. En las novelas de Escanlar, lo narco en tanto modelo cultural, utiliza una estrategia carnavalesca que apunta a una apropiación del cuerpo, que no posee ese carácter afirmativo reconocido por Bajtín en su estudio sobre la presencia de la cultura cómica popular en la obra de Rabelais. Los cuerpos carnavalescos de las novelas de Escanlar forman parte de una elaboración literaria del delito a partir de una estética corporal desarticulada.

Josefina Ludmer (2011), en su ensayo *El cuerpo del delito*, realiza una serie de precisiones acerca del delito que me gustaría retomar. En primer lugar, considera el delito como un instrumento conceptual especial porque no es abstracto, sino que refiere a aquello visible y cuantificable y que define una “constelación de relaciones y series”. Una de esas primeras relaciones implica la separación entre la cultura y la no cultura, lo que lleva a constituir distintas subjetividades. El delito sería una frontera que funda culturas y separa la cultura de la no cultura, pero también separa líneas dentro de la propia cultura. Esto último es muy importante a la hora de encarar un análisis sobre la relación entre literatura y narcotráfico, ya que postularía al delito como una “frontera móvil” que permitiría dar cuenta de diferentes articulaciones entre la sociedad y el sujeto. Como lo señala la propia autora: “En las ficciones literarias, el delito podría leerse como una constelación que articula delincuente y víctima, y esto quiere decir que articula sujetos: voces, palabras, culturas, creencias y cuerpos determinados” (Ludmer, 2011 18).

En países como Uruguay, en el que la presencia del Estado en la sociedad todavía se sigue sintiendo con mucha fuerza y vitalidad, lo narco no aparece como parte de una formación cultural nacional. Quizás podría entenderse como la aparición de un elemento “emergente” asociado a ciertas formas “residuales”, tal como define estos términos Raymond Williams. Como forma emergente, estamos ante una “preformación”, algo que no se ha estabilizado como parte de una formación nacional. Todos estos elementos no estabilizados, y no integrados a una formación totalizante, permiten ver los intersticios, las fracturas del relato nacional, y esto es particularmente aplicable a las novelas de Gustavo Escanlar: sus novelas “mcondizan” el imaginario nacional uruguayo desde una estética de la provocación y van proyectando la idea de un imaginario postnacional.

Lo narco aparece como un modelo cultural que es retomado considerando sólo algunos de los rasgos mencionados por Rincón: lo premoderno, en este caso, se observa en la exaltación del cuerpo en su dimensión carnavalesca.

Gustavo Escanlar es un escritor que no encuentra un lugar de privilegio en las historias literarias, y esto en parte se debe a su actitud irreverente y provocadora frente a la cultura uruguaya, expresada no sólo en sus novelas y artículos periodísticos sino también en los programas de televisión en los que le tocó ejercer como comunicador. Su recepción crítica puede observarse en algunos artículos periodísticos o blogs literarios.

El nombre de Escanlar no aparece muy contemplado en las reseñas de las literaturas uruguayas de la segunda mitad del siglo XX. Ramiro Sanchiz, en su artículo “Para tipos que no duermen por la noche”, sostiene que, a la hora de confeccionar un posible mapa de la literatura uruguaya, este narrador quedaría ubicado entre aquellos escritores llamados “cruels”, junto a Gabriel Peveroni, Felipe Polleri o Daniel Mella; y en el ámbito internacional, estaría junto a un Bukowski, Laiseca, Oyola, o Lamborghini (Sanchiz, 2015). Luis Bravo sitúa a Gustavo Escanlar dentro de lo que entiende como una “vertiente iconoclasta” donde la escritura actúa como un revulsivo frente a toda forma de corrección. Esta escritura revulsiva y contracultural posee los siguientes ingredientes: autorreferencialidad respecto a los referentes montevideanos; intertextualidad literaria, musical cinematográfica; una forma de fragmentarismo que permite que sus cuentos y capítulos se lean como parte de un mismo texto que se presenta en dosis. Según Bravo, esa dosis posee un “registro bajo, soez, irónico y paródico para con la “cultura” (la cultura oficial, la de izquierda, la progresista, la de buenas intenciones, la cultura culturosa); y la omnipresencia de lo adictivo: tv, drogas, sexo” (Bravo, 2012).

Todas estas características apuntalan la condición de “escritor “maldito”, adjetivo con el que ya de por sí se le reconoce una genealogía precisa a este novelista que buscó estar al margen de la cultura literaria canónica y oficial. Por lo general, en el escritor maldito se pueden encontrar los siguientes rasgos: 1) Abuso del alcohol y las drogas; 2) Aproximación a la locura, el crimen y la violencia como forma de oposición a la norma social establecida en la época; 3) El desarrollo de una vida bohemia, opuesta a los valores burgueses y al materialismo; 4) Cultivo de un arte libre y provocativo, alejado de las normas establecidas, en el que se incluyen temas considerados tabú por la sociedad; 5) Sus obras son bastante herméticas, plagadas de metáforas y simbolismos; 6) Estos escritores comúnmente mueren en forma prematura; 7) Son artistas incomprensidos, cuyo talento no es reconocido en vida, sino que se hacen famosos póstumamente. De todos estos rasgos, sin duda que la obra de Escanlar no podría ser pensada desde el hermetismo, ya que su prosa es muy directa al incorporar el lenguaje de la cultura masiva y de la jerga cotidiana. Otra diferencia que podemos encontrar consiste en que la aproximación al delito forma parte de la elaboración literaria de sus narraciones.

La ubicación en la vertiente contracultural se justifica por el simple hecho de que Escanlar fue un activo performer que en la mitad de los años ochenta, junto a otros escritores como Julio Inverso, desafiaban a la cultura oficial. Escanlar fue partícipe y co-organizador de la performance “Arte en la lona” (1988), uno de los actos performáticos fundadores de la contracultura de la pos-dictadura uruguaya. El título elegido se debe a la elección del lugar, el ring del Palermo Boxing Club, que representa un espacio desmarcado de la cultura oficial y letrada.

Aparte de su actuación como performer, en la década de los noventa, Alberto Fuguet lo incluyó en la antología *McOndo*, que reunía a un conjunto de escritores latinoamericanos que asumían una actitud abiertamente desafiante frente a la generación del Boom literario. Los jóvenes escritores que integran esa antología reivindican un imaginario latinoamericano opuesto al “Macondo”, el universo ficcional de Gabriel García Márquez que por antonomasia representa al realismo mágico. En el prólogo, un verdadero manifiesto del grupo, estos escritores reclaman un “McOndo” urbano, realista a secas, porque a su entender las ciudades latinoamericanas no tienen nada de mágico dado que vivimos en un universo superpoblado, contaminado, lleno de autopistas, TV-cable, McDonalds, computadores, condominios, hoteles cinco estrellas producto del narcotráfico, y barriadas pobres. Por otra parte, el grupo desconfía de toda ideología, particularmente del proyecto político de izquierda.

Este escritor “maldito” y contracultural es quien dinamita el universo letrado convencional apelando a la cultura visual, el cine, el comic y los videojuegos, tal como sucede en su novela *Oda al niño prostituto*, donde la integración de escritura y viñetas deslocaliza el lugar de la literatura llevándola a una zona de ambigüedad (Blixen, 1996 16). A partir de aquí, el ataque hacia las formas más anquilosadas de lo literario se constata a través de la incorporación de un lenguaje coloquial, jergal, arrabalero, o soez, como apuntaba Bravo, generando una literatura que se complace en la transgresión y en la provocación. Como veremos lo soez del lenguaje de Escanlar se observa en el hecho de nombrar sin ningún pudor las escenas de corte sexual, integrando de ese modo el lenguaje pornográfico. Paralelamente a esto, en sus novelas se ahonda en un universo juvenil marcado por la presencia de la droga. Droga, violencia y sexo van conformando una trilogía infernal cuyos componentes se retroalimentan. Y es en este punto en el que Escanlar se desmarca incluso de esa “gestualidad dionisiaca” que antes comentábamos; en sus novelas, la droga genera un nuevo territorio que poco o nada tiene que ver con las luchas de las generaciones pasadas. Un territorio narco donde el cuerpo tiene su lugar como zona de placer efímera.

Frente a estas palabras, podríamos preguntarnos qué sujetos, y fundamentalmente, qué cuerpos son los que aparecen delineados en esta lógica del delito. Este trabajo intenta

responder a esta pregunta, y tendrá en cuenta el hecho de que, como apunta Ludmer, en estas ficciones el delito es una línea de demarcación dentro de la literatura nacional al generar distintas capas, niveles, etc.

El planteo realizado por la autora puede ayudarnos a entender el fenómeno del narcotráfico como “ficción literaria”. Para Sustaita (2014), lo narco elabora una estética propia a partir de los cuerpos desarticulados. Por su parte, las ficciones literarias que se ocupan de este delito ofrecen determinada articulación de los cuerpos. A los cuerpos desmembrados de las víctimas de la violencia de pandillas, la ficción literaria responde con una articulación corporal carnavalesca. De acuerdo con esto, veremos que el delito genera determinados cuerpos “narcóticos” que llamaremos “cuerpos carnavalescos”.

Esta representación corporal puede ser considerada como parte de una línea de demarcación. La narcoestética ofrece un cuerpo otro de la nación: un cuerpo disidente que tiene ciertas implicancias políticas. En el apartado anterior, señalábamos que el cuerpo bárbaro e indisciplinado era aquello que la nación moderna buscaba conjurar. Debemos entender la emergencia de este mismo cuerpo indócil e irreverente como parte de la entrada a un imaginario posnacional.

La temática del narcotráfico surge como una expresión de escepticismo frente a la incapacidad o esterilidad de ciertas instituciones culturales, buena parte de ellas asociadas al Uruguay batllista (la Suiza de América). El debilitamiento de esos valores culturales que definieron la identidad uruguaya, y que hoy son vistos a través de una expresión tan despectiva como la uruguayez, tiene su contrapartida en la exaltación de una sexualidad más escatológica.

De acuerdo con lo anterior, el modelo narco aparece asociado a ciertas representaciones del cuerpo que fundan una moral y una territorialidad propia y divergente. Una narcotopía que toma el cuerpo como lugar en el que se operan ciertas apropiaciones y transgresiones como si lo narco inscribiera en su superficie su propio discurso irreverente. En lo que sigue, se observará cómo lo narco aparece como un modelo cultural incipiente en la literatura uruguaya y que se sostiene por la emergencia de un cuerpo carnavalesco.

Desde Bajtín conocemos la importancia que tiene lo fisiológico como parte del carnaval; gracias a este pensador, sabemos que las referencias a la orina, el excremento, y los órganos genitales son ambivalentes porque degradan por un lado, y renuevan por otro. Del mismo modo que Bajtín sostenía la existencia de un “vocabulario de la plaza pública” para referirse a un conjunto de groserías y vulgaridades que formaban parte de un lenguaje familiar, los personajes de las novelas de Escanlar articulan un lenguaje en el que tienen primacía aquellas imágenes relacionadas con lo orgánico. Si bien es cierto que no nos encontramos en la vieja plaza pública (a menos que tomemos la referencia espacial

del barrio como tal), estas viejas obscenidades son las que delimitan el territorio narco. Lo narco se apropia del cuerpo y lo somete a “degradaciones grotescas”, que como señala el propio Bajtín “siempre aluden directamente a lo ‘inferior’ corporal propiamente dicho, a la zona de los órganos genitales” (Bajtín, 1988 132-133). Vale decir, lo narco como modelo cultural es obsceno y escatológico, dos modalidades que como sabemos están asociadas al carnaval.

Lo narco es un topos carnavalesco que deconstruye el relato de la nación y nos desplaza hacia un imaginario posnacional. Al decir esto estoy pensando en la violencia directa que las bandas de narcos infligen a los ciudadanos y a la amenaza que supone respecto a la existencia del propio Estado, quien en la mayoría de los casos no puede controlar aquellos territorios dominados por los narcotraficantes.

La narcotopía, tal como la estamos presentando, acompaña con la risa la pregunta que Spivak y Butler se formulan en el ensayo *¿Quién le canta al Estado-Nación?* Las autoras, en este trabajo, se dedican a interrogar la inconsistencia del guion que une a Estado y Nación; buena parte de esas inconsistencias se ven en las consideraciones hechas al inicio por Butler cuando afirma lo siguiente: “Si el estado es lo que vincula, también es claramente lo que puede desvincular. Y si el estado vincula en nombre de la nación, conjurando forzosa si es que no poderosamente cierta versión de la nación, entonces también desvincula, suelta, expulsa, destierra” (Butler y Spivak, 2009 45). En la cita transcrita puede observarse claramente cómo la nación supone una falsa comunidad imaginada o espiritual (para retomar las expresiones usadas por Anderson o Renan respectivamente), ya que dicha comunidad interpela por la fuerza a ciertos sujetos, pero no les provee una pertenencia jurídica. En la narrativa de Escanlar, justamente la idea de comunidad imaginada desaparece en *Estokolmo* a través de la exaltación del espacio del barrio, que como vimos es el sucedáneo de la plaza pública bajtiniana, acompañado de la exaltación de toda una cultura popular a través del lenguaje soez. En *La alemana*, el barrio tiende a desaparecer, pero la idea carnavalesca persiste en una forma más violenta porque supone la transformación del cuerpo en mercancía (una mercancía desmembrada o desarticulada por la violencia). Esto último, lo veremos particularmente en relación al personaje de Gala quien utiliza su propio cuerpo, y el de los demás, como una continuación del intercambio narcótico.

Carnaval, drogas y delito en los márgenes de la nación

En esta sección, se analizará a *Estokolmo* y *La alemana* como ficciones delictivas que se entrometen en un universo que no formaba parte del proyecto letrado que definía a la narrativa de la nación. Si bien en la literatura uruguaya podemos encontrar distintas novelas que se ocupan del delito (pienso en *Crónica de un crimen* de Justino Zavala

Muniz, aparecida en 1926 o en *Aviso a la población*, novela escrita por Clara Silva y publicada en 1964, entre los muchos ejemplos que se pueden citar), las dos novelas de Gustavo Escanlar incursionan en el delito para elaborar un nuevo relato de la nación. Este nuevo relato apela a una reescritura del discurso carnavalesco para exhibir las fracturas en las antiguas narrativas nacionales.

Estokolmo comienza con el discurso de un narrador interno, Marcelo, que da cuenta de los primeros signos de una rebelión cultural. La negación ocupa la primera parte de su intervención: “no soy el pibe de los mandados. Tampoco soy, ni ahí, el delivery boy de Mc Donalds” (Escanlar, 2014 9). Ese primer párrafo permite observar un recorrido por varias modelizaciones corporales: el cuerpo subordinado a la cadena productiva de la gran multinacional, que a su vez incluye al cliente (la gran familia tipo). Por otra parte, aparece el cuerpo del inmigrante italiano y el cuerpo del drogo. Los dos primeros representan a distintas formas del imaginario uruguayo; por un lado, Mc Donalds, expresión de un neoliberalismo global mostrado en su faz más insulsa; por otro lado, la figura del padre Tano que establece una remisión metonímica no sólo al inmigrante, sino también a su antiguo carácter fundacional. El personaje del tano que apenas sobrevive con su oficio de zapatero está representando la decadencia del modelo integrador batllista.

Parte del cuerpo abyecto emerge a partir del cuerpo asalariado del inmigrante. El pegamento, en ese pasaje, es un fragmento que deja de funcionar como material de trabajo para convertirse en un mecanismo de evasión. Es como si, simbólicamente, el pegamento esfumara de un plumazo toda una representación de modelo de país: el Uruguay como “Suiza de América”. Este imaginario cultural también será cuestionado en *La alemana*, cuando el narrador vincule la misteriosa valija que transporta el Alemán, y que supuestamente contiene el oro nazi, con una imagen del Uruguay contraria a los valores humanitarios de la igualdad entre los diferentes. Al decirse que Uruguay es la caja chica de Europa, el país aparece como “otra Suiza”, esto es, asociada al ocultamiento de las riquezas de los nazis (tal como se ha descubierto que ha hecho Suiza, ocultándose en su supuesta neutralidad).

El primer itinerario del narrador nos pone en contacto con una sucesión de fragmentos, restos de antiguas narrativas (la política y el fútbol) invadidos por otros hábitos de consumo como MTV. En esto último, encontramos la representación del cuerpo librado a los flujos discontinuos del zapping que permite confirmar la veracidad de lo afirmado por Sandino Núñez cuando sostiene que el capitalismo mediático realiza la utopía deleuziana del cuerpo sin órganos.

No obstante, el cuerpo narcótico por excelencia se desarrolla en la novela como una inversión carnavalesca del lema sesentista “sexo, droga y rockanroll”, tan representativo

del espíritu juvenil contestatario y que veía en las drogas y el sexo la posibilidad de hallar un espacio de libertad al margen del establishment. Para la cultura juvenil de los años sesenta, el sexo constituía una vía de apertura a nuevas formas de relaciones humanas que no se limitaban al plano físico.

En *Estokolmo* y en *La alemana*, todo pasa por el cuerpo porque es la expresión de una inmediatez necesaria. Ese grado de inmediatez puede observarse al inicio de la novela cuando tanto el Chole, el Seba, y Marcelo prueban la droga que suministra la Alemana (novia de Seba), aparte de elogiar la delicia del producto también se hace referencia a las virtudes físicas de la mujer. Y en las palabras de los jóvenes, el cuerpo de la Alemana es visto como cuerpo totalmente disponible para la satisfacción del deseo. Las metáforas que la relacionan con el mundo animal (“fiera”) o gastronómico (“jamón del medio”) dan cuenta de una representación de lo femenino donde la mujer es valorada de acuerdo con lo orgánico: “debe coger como las diosas”, dice el Chole (Escanlar, 2014 20).

Tanto la droga como el cuerpo son considerados en su inmediatez como medios de satisfacción momentánea. Esta relación que se establece entre el cuerpo y la droga dista mucho de aquella otra cultivada por la cultura juvenil de los años sesenta. Para la contracultura de los sesenta, la droga era entendida como parte de un pensamiento delirante que “favorecía la unión orgiástica entre las parcialidades separadas del intelecto, iniciando así la condición primaria de una fecundación, que es la integración de opuestos en una unidad autónoma” (Britto García, 2005 67). En este plano, la droga constituye un medio expansivo de la conciencia para permitirle al individuo alcanzar sus propias peculiaridades humanas, rechazando de este modo toda forma de lógica unilateral.

Pero en la novela de Escanlar, estamos lejos de esta modalidad orgiástica y dionisiaca, en su lugar emerge una fiesta de lo efímero. Y de hecho, los preparativos para el asalto nos ponen en contacto con una versión de esta trilogía desintegradora de aquellos viejos valores.

El rock es otro elemento muy presente en la novela. Los jóvenes prefieren particularmente la música de los Redondos, grupo musical argentino que retoma en sus letras todo un ideal arrabalero propio del tango y permite distintos niveles de identificación. Por un lado, existe una identificación grupal y social dado que ellos se ven a sí mismos como outsiders. Por otro lado, sus letras punzantes que están a medio camino entre el tango y el rock, ofrece un estimulante propicio para la acción delictiva. De las letras de los redondos emerge la épica de un cuerpo arrabalero que podría representar una modalidad premoderna asociada a la defensa del barrio como espacio que se superpone a las grandes metrópolis. Esta opción artística por el grupo Patricio Rey y los Redonditos de Ricota es inseparable de ese nuevo entramado social que sostiene a las narrativas de la nación

de los años noventa. Gustavo Verdesio sostiene que el “rock chabón” (nombre con el que se lo conoció en Argentina) proviene del conurbano bonaerense y está representado “por jóvenes de clases sociales menos privilegiadas que las que predominaron en la historia previa del rock argentino” (88). Aparte de esto, Verdesio agrega que “En él, se dan la mano la estética y la ética predominante en las canchas y los estadios de fútbol con el ethos que caracteriza a los recitales de rock” (Verdesio, 2017 88, 90). Los fans de estas bandas crean un ethos integrado por ciertas imágenes identitarias, tales como el barrio, la patria chica de la infancia, la juventud, la delincuencia y el tráfico de drogas como única respuesta a un paisaje urbano desmoronado por la pobreza. Todas estas transformaciones permiten comprender cómo la noción de patria sufre sus alteraciones al abandonar las viejas formas del relato totalizador, para incorporar ciertas expresiones premodernas visibles en la exaltación de la “tribu” o la “banda”. De hecho la identificación con el fútbol es lo que marca la gran diferencia con las primeras promociones del rock nacional, ya que éstas veían en este deporte la presencia del mercado.

El barrio es pensado como un territorio liberado, y una de las expresiones de esa liberación es el cuerpo escatológico del delincuente porque impone una exaltación de lo orgánico, del cuerpo en sus expresiones fisiológicas más abyectas. En *Estokolmo*, este discurso carnavalesco es manifestado por Marcelo cuando decide criticar al barrio Malvín porque lo considera “un típico barrio de tipos chetos y minas franelas” (24). Este barrio es atacado como bastión de cierto grado de riqueza y poder económico. El barrio Malvín, ubicado en una zona privilegiada de Montevideo sobre la rambla capitalina, fue una antigua zona de veraneo, y en la actualidad residen políticos de izquierda, escritores como cantantes populares. Además, se trata de un barrio identificado con muchas manifestaciones populares como el propio carnaval. La conjunción de todas estas características convirtió al barrio en un importante reducto de resistencia contra la dictadura cívico-militar uruguaya.

Estas inversiones que exaltan un cuerpo despojado de toda dignidad social se resume en una frase dicha por Marcelo: “Ya no hay nada como el fumo en las noches de carnaval” (Escanlar, 2014 24). La frase ya propone una contaminación de la idea de carnaval mediante la introducción del elemento narcótico, el fumo, que supone una nueva inversión que escapa al tradicional disfraz. Por otra parte, Marcelo señala que el carnaval se vuelve atractivo porque “se llena de minitas de los mil barrios montevideanos” (Escanlar, 2014 24). El carnaval halla su apogeo en el bar Michigan (uno de los lugares más emblemáticos del barrio), lugar de reunión de artistas de televisión, cantantes y carnavaleros. Los bares forman parte de toda una tradición rioplatense que exalta un ideal de vida bohemia. Pero esa escenificación comunitaria e igualitaria se interrumpe con la entrada de los muchachos que al sobornar a Luis, el mozo del bar, hacen funcionar otro canal de sociabilidad que tiene que ver con lo delictivo.

Tanto para Marcelo como para el Seba, Malvín es identificado como un barrio cheto, llevando esta categoría al nivel del lenguaje como demarcación territorial y cultural. Pero la incursión de los personajes plantea una búsqueda diferente, el barrio entendido de acuerdo con relaciones más horizontales y menos jerárquicas entre las personas. El bar Michigan, funciona en parte, como un espacio representativo de ese tipo de aspiraciones.

En el capítulo 21 se nos ofrece un verdadero posicionamiento al respecto cuando el narrador establece diferencias entre el lenguaje eufemístico y un lenguaje más llano y directo:

Demonio era rara. Hace de todo, no tiene ningún problema para coger ni para robar ni para transar. Pero no puede hablar de esas cosas. En vez de decir ‘estaba chupándole la pija al Seba’, te va a decir ‘tenía la boca ocupada’. En vez de decir ‘hicimos una transa de dos gambas’, te va a decir, solamente, ‘salió aquello’ Jamás va a decir que afaná algo, a lo sumo te explica que ‘lo pidió prestado’. Mi vieja era igual: no decía ‘cáncer de ovario’, decía ‘algo malo allá abajo’. Nunca dijo que Pochito era puto. Para ella era ‘divino’. En la época de mi vieja, para decir que alguien cogía con alguien se decía ‘andan juntos’. Ahora se dice ‘están saliendo’. No entiendo por qué la gente les tiene tanto miedo a las palabras. Por eso, como dice el Seba cuando cita a Verdaguer, es mucho mejor cuando la gente sabe pocas palabras, así no recurre a sinónimos boludos. Cagar es cagar. Nada de ir de cuerpo, ni de defecar, ni de hacer sus necesidades. Ni de popó. El uso de sinónimos te da idea de la clase social de la gente: cuantos más usan, más estirados son. O más cagones (Escanlar, 2014 67)

Por estas razones, la noción de barrio defendida por Marcelo y Seba apuesta a una convocatoria del cuerpo que se da en el propio lenguaje. La preferencia por el lenguaje fisiológico da cuenta de cierto éxtasis de la obscenidad equiparable a ese otro éxtasis provocado por las drogas. Toda forma de refinamiento o cuidado verbal es vista por los personajes como un adormecimiento vital, una sumisión al conformismo social burgués o al espíritu de la clase media. Las llamadas “malas palabras” son buscadas por su fuerza evocadora, su intensidad referencial y visual. De esa forma lo entiende el psicoanalista argentino Ariel Arango en su estudio *Las malas palabras*.

El lenguaje escatológico va deviniendo una épica porque la metáfora “cagón” plantea una diferencia que intenta fundamentar la valentía en la capacidad o el arrojo para enfrentarse a lo que esas mismas palabras pueden ofrecernos con toda su vivacidad. Los burgueses tan afectos a tecnologías del puritanismo serían cagones y, por tanto, cobardes porque no son capaces de enfrentarse a la abyección de las palabras.

Por otra parte, la defensa de la obscenidad funciona como un ataque virulento a una de las instituciones máspreciadas por el Uruguay: la educación. El modelo de educación batllista y arielista, asociado a la igualdad de oportunidades y a la posibilidad

de ascenso social, es desmentido por las palabras del Seba: “Porque te diste cuenta de que si seguías estudiando no ibas a ser lo que vendieron, un profesional culto y con guita, un burgués de mierda” (73).

Tanto el Seba como Marcelo, son personajes letrados desengañados y escépticos del mundo académico, pero que no dudan en utilizar su cultura letrada para “capturar el cuerpo del delincuente”. De un modo similar al razonamiento propuesto por Josefina Ludmer para el caso de la gauchesca, la convocatoria al cuerpo del delito posee su costado contestatario. La elección de Rubem Fonseca, por parte de Seba, fortalece este costado letrado y la concepción del delito como práctica desarticuladora de las instituciones.

La trilogía sexo, droga y rockanroll, constituye una forma residual que hace irrisión de ciertos íconos de la riqueza, de la cultura popular (carnaval, canto popular, etc.). Por eso, el secuestro y el pedido de rescate nada tiene que ver con la opulencia porque los personajes ya renunciaron a ello: el secuestro es una forma de violencia simbólica. Los capítulos 8 y 9 que dan cuenta de la incursión de las jóvenes en una fiesta privada en el suntuoso barrio Carrasco nos permite ver ese ejercicio de la violencia simbólica que acompaña a su vez la propia violencia sobre los cuerpos. Inmediatamente, la perspectiva carnavalesca se adueña de la situación cuando el narrador describe a los invitados:

No te miento, habría cien o doscientas personas y, calculando grosso modo, cien o doscientas lucas verdes. Políticos, tipos de la tele, colados. Todos enojados hasta el orto. Las minas, todas de tobillos finos, con unos vestidos escotados que mostraban pedazos de teta y te calentaban más que si las mostraran enteras. Los tipos vestidos igual, aburridos. Yo me sentía como un guerrillero peruano en casa del embajador de Japón. Tener en tus manos como a doscientos ricachos, qué placer.

Desde ahí, desde la parte de atrás del jardín, veíamos todo. La fiesta ya estaba entrando en la etapa del desconche, cuando los veteranos están en pedo, las cuarentaipico empiezan a desesperarse por llevarse a alguien a la cama, los treintaipico están saturados de merca y quieren pelear y las pendejas veintipico empiezan a aburrirse y piensan dónde ir a pasar histriquéando el resto de la noche. (Escanlar, 2014 30)

Si bien las primeras frases se dedican a marcar el status social y económico de los invitados, el valor monetario es desplazado en favor de las consideraciones corporales como puede verse en las expresiones “enjoyados hasta el orto”, “todas de vestidos finos, con unos vestidos escotados que mostraban pedazos de tetas”. Todo esto configura una estética corporal grotesca que merced a una fuerte referencia a lo sexual impone la inversión y la disminución social de aquellos que en la vida cotidiana ocupan lugares jerárquicos. Y esa inversión apela a los rasgos corporales comunes a todos los seres humanos. Aquí se operaría lo carnavalesco como desarticulación simbólica del cuerpo,

de acuerdo con lo apuntado previamente por Sustaita. Posteriormente, el secuestro de la muchacha continúa la exaltación del cuerpo carnavalesco: la droga y la sexualidad desenfrenada se entremezclan hasta confundirse.

El barrio, como territorio liberado, pone en escena un carnaval mucho más largo que el concurso de carnaval uruguayo en el que desfilan los superhéroes de barrio, la droga, el rock de los Redondos y Charlie García en su forma dadaísta, antisistema y el sexo en su expresión no menos efímera. El espacio barrial es un ingrediente importante en esta cultura carnavalesca, porque el elogio del barrio, con sus “superhéroes”, es el equivalente de la plaza bajtiniana. Todavía no encontramos a los capos grandes de la droga, los “grosos”, tal es así que en el capítulo 3 de la novela, se menciona como al pasar que Darwin y su padre están presos en Santiago Vázquez por no haber querido arreglar por diez lucas.

En *Estokolmo*, entonces, encontramos una épica carnavalesca donde el crimen es presentado como una acción política orientada al cuestionamiento de un sistema de valores precisos: la cultura política democrática (ensañándose, particularmente con aquellos principios señeros de la izquierda sesentista) y los valores de la burguesía en general.

En la novela *La alemana*, el gran cambio producido tiene que ver con el abandono de ese lirismo barrial encarnado por los jóvenes. Este mismo cambio es perceptible en el Seba, quien luego de convertirse en pareja de Gala, ya no sale tanto con sus amigos a robar. El barrio es desplazado por el narcotráfico global y corporativo representado por los Necesaire. Esto último lleva a que la exaltación del cuerpo que hace a la estética carnavalesca asuma otras modalidades. El cuerpo se convierte en un objeto más de intercambio, y esto lo podemos ver en el itinerario desarrollado por Otto, el Alemán; en Gala y sus relaciones con Roberto, el Pardo Colacao y Darwin Necesaire.

El segmento 0, titulado con cierta ironía “Todos detrás de Momo”, el narrador interno, Marcelo, ofrece su visión crítica sobre el carnaval transformado en mercancía de consumo turístico. La reflexión expuesta por el narrador sirve para representar el delito como algo “legítimo”. Lo primero que puede llamar la atención es el carácter reparador de esta acción delictiva. Decíamos que el carnaval se fue convirtiendo en una mercancía, un producto comercial; con esta transformación se produjo una fractura entre los actores (aquellos que participan directamente en el espectáculo carnavalesco) y el público que es relegado a la mera posición del espectador. Un espectador que, al decir del propio Marcelo al inicio de la novela, compra estampitas. Entonces, nada más lejos de la forma popular del carnaval que el carnaval montevideano. Y cuando digo “popular”, estoy pensando en aquella anulación de fronteras entre el escenario y el público que, según Bajtín, constituía la esencia del carnaval en la Edad Media.

Así cuando los jóvenes, el Seba, el Chole, Marcelo y la propia Gala, deciden incursionar en las Llamadas para robar a los turistas, están realizando una acción delictiva carnalesca. En principio, la acción es carnalesca porque ellos no se limitan a la condición de espectadores y asisten a la fiesta popular convirtiéndose en actores: el delito anula las fronteras entre escenario y público.

La anulación de las fronteras es también provocada por el empleo de otro recurso carnalesco: el disfraz. Para fingir que son travestis, los muchachos utilizan prendas femeninas que pertenecieron a la madre del Seba. La indumentaria posee un doble valor simbólico al posibilitar, por un lado, la venganza por la muerte violenta sufrida por la madre del Seba, y por otro, se parodia a la moda juvenil de los años sesenta. Así lo presenta Marcelo:

Los vestidos no estaban mal. Eran medio cómicos, onda para una fiesta de disfraces o para regalarle a algún estudiante de teatro, a algún brisco que te quisieras coger. Se ve que habían sido de la vieja del Seba; de alguna tía medio rapidonga, de repente, de esas tías medio putón que están en todas las familias, la oveja negra de la casa, la envidiada. Eran pilchas tipo Sony and Cher, seguro que estaban encanutadas en ese ropero desde el día que mataron a Liber Arce. Desde Musicación 4 1/2, aquel concierto hippy que ni ahí si lo escuchás ahora (Escanlar, 2015 11)

En esta cita, el narrador pasa su mirada desacralizadora por distintos niveles, desde lo familiar, lo pop mediático y lo político. Quizás la identificación con las ropas de los travestis no debería llamar la atención si consideramos que el travestismo se caracteriza por extremar y exagerar lo femenino. Por otra parte, la representación de lo familiar a través de una tía con moral liviana, constituye una sátira a la familia tradicional. Pero lo más importante, a nuestro entender, es el vínculo metonímico entre las pilchas y las figuras del pop como Sony and Cher, que establece una referencia cultural precisa: los años sesenta y la representación mediática del hippismo. Más adelante, las hipérboles empleadas, en el que se señalan referencias políticas precisas (Liber Arce, Musicación) nos hacen ver cómo la novela intenta ridiculizar todo un imaginario juvenil de esa década.

Y es posible que exista alguna conexión entre dichas referencias metonímicas y el carnaval convertido en espectáculo turístico comercial. Porque, en definitiva, las Llamadas son “un invento para transar y curtir y robar guita dándole estampitas a los turistas, a los universitarios, a los excomunistas que curran de publicistas” (Escanlar, 2015 7) En este último caso, los comunistas que desarrollan ciertas luchas políticas son los que ahora devenidos publicistas también se aprovechan de este espectáculo.

El asalto planificado por el Seba y la Alemana, constituye una inversión propia del carnaval. Y en esa nueva fiesta, encontramos unos “asaltantes con patentes” (una de las murgas más tradicionales y populares de Uruguay) porque siguen las leyes del antiguo carnaval que fueron abandonados por la fiesta popular uruguaya.

Aparte de la travestización como técnica corporal para llevar a cabo el robo a los turistas, los muchachos apelan a otra técnica carnavalesca: el fútbol. Como los turistas abordados son brasileños, el narrador no pierde oportunidad de relatar el episodio como si se tratara de un clásico entre dos grandes rivales deportivos. Desde el inicio, los brasileños son escarnecidos al ser referidos con los nombres de jugadores famosos como Ronaldinho, Rivelinho, Jairzinho, Pelé; los nombres son objeto de la desentronización carnavalesca porque la risa es generada a partir de un juego de aliteraciones que marca la indistinción. Otro elemento que resulta parodiado es el toqueteo, táctica de juego que hizo famosos a los brasileños a nivel mundial, queda degradado al desplazarse hacia la esfera de lo sexual.

El final del episodio es narrado apelando a dos manifestaciones de la cultura mediática. Este nuevo lenguaje de la “plaza pública” es usado en forma constante en este McOndo. Este lenguaje proveniente de la cultura mediática se convierte en el nuevo mito que ya no busca un relato de los orígenes en un tiempo sin tiempo. De este modo, se produce un abandono de aquellas formas míticas que caracterizaban a la narrativa del Boom, optándose por otras formas próximas a las manifestaciones de la cultura masiva. Según Barthes, el mito es hoy un “habla” o “un modo de significar”, incluyendo en estos mitos contemporáneos tanto a la fotografía como la publicidad (Barthes, 1999 118).

La primera expresión de la cultura mediática se introduce a través de la intertextualidad cinematográfica y literaria, al apropiarse de una escena de la película “Cantando bajo la lluvia”, pero a través de la reescritura literaria de la novela *La naranja mecánica*. Esta última referencia es importante porque se relaciona con el contexto de la violencia juvenil. La segunda manifestación de la cultura mediática corresponde nuevamente con la retórica futbolística. Ya habíamos visto de qué forma los brasileños eran escarnecidos mediante los nombres de jugadores famosos. Pero ahora el narrador decide recordar el episodio de la final del campeonato del mundo Francia '98: “Los brasileños parecían Ronaldinho la tarde de la final con Francia, ¿te acordás? Primero baile, después cagazo y, al final, convulsiones. A nosotros nos fue mejor que a los franceses. Cuatro a cero” (Escanlar, 2015 21). Son varios los elementos carnavalescos presentes en esta descripción, en primer lugar, mediante la comparación con Ronaldinho, los brasileños son elevados jerárquicamente. Esto forma parte de los distintos juegos de entronizaciones y desentronizaciones, pero en este caso, la entronización opera de una forma muy particular: la imagen de Ronaldinho comparece desde una circunstancia deportiva que no es la más agraciada, ya que se recuerda uno de los momentos menos memorables de su carrera. Otro elemento carnavalesco que se añade a esta escena es lo orgánico, el cuerpo mostrado en sus manifestaciones fisiológicas, aunque en este caso lo corporal se da a través de expresiones como las “convulsiones” y el “cagazo”: el

cuerpo aquí aparece somatizando el miedo y la falta de valentía para afrontar situaciones adversas. Las referencias a fenómenos orgánicos, sin embargo, se distancian de ese carácter ambivalente que definía la fiesta carnavalesca: en este caso no existe renacimiento ni renovación, sino lisa y llanamente humillación del otro. Ni siquiera lo excrementicio presente en la expresión obscena “cagazo” posee connotaciones liberadoras; en el lenguaje popular (y su uso es aplicable al fútbol, que como vimos aparece como una extensión natural del carnaval), “cagazo” o “cagado”, constituye una metáfora que refiere a la falta de valentía, lo que representa una disminución respecto al modelo de la hombría.

En todo este pasaje, lo que puede notarse es una inversión de la fiesta carnavalesca, porque en esta representación se toman elementos característicos de la fiesta pero orientados en un sentido opuesto al que anima este tipo de ritual: la regeneración y la renovación a través de la exaltación del cuerpo es sustituida por el escarnio signado por una actitud destructiva hacia el otro. Quizás esta forma de actuar se justifica en lo que señala el propio narrador cuando afirma que “Somos hijos de puta, no hay caso. Llevamos la violencia adentro” (Escanlar, 2015 21). Aunque esa violencia se justifica a partir del odio inspirado por las Llamadas, porque implica una invasión del barrio en un sentido netamente cultural; en este caso, la palabra “invasión”, de por sí beligerante, apunta no sólo a señalar la presencia de personas extrañas, sino a la transformación de la fiesta de los negros en un espectáculo turístico. Como había señalado Cristina Míguez en el análisis que realiza sobre este episodio de la novela, el asalto constituye un acto político que modifica las relaciones de poder: los asaltantes se transforman en justicieros porque atacan a una fiesta que se ha convertido en motivo de explotación comercial (Míguez, 2009 18, 20). Se podría agregar que este acto político constituye irónicamente un “carnaval”.

Si bien el asalto es pensado como un acto “contracultural”, en el que aparecen en primer plano valores como el barrio en su sentido utópico e insular frente a la presencia de lo foráneo y que involucra a la explotación comercial de la fiesta carnavalesca, hacia el final del capítulo se produce otra inversión que resultará decisiva de aquí en adelante. Cuando los personajes llegan a la casa del Seba y la Alemana, el narrador dice que su amigo se transformó. Una vez terminado el asalto, la amistad entre los personajes (manifestación de la horizontalidad) es desplazada por una relación típica de hombres de negocios, y eso puede apreciarse en la forma con que la Alemana reparte los billetes mediante la comparación “como sacados de cajero automático” (Escanlar, 2015 22). Finalizado el asalto, se restablecen las jerarquizaciones naturales que separan a los antiguos amigos, y esto incide en la representación de lo narco pensado inicialmente como algo festivo y desacralizador, y que luego de este asalto simplemente es concebido

como una mercancía. La finalización de este episodio de acuerdo con las convenciones de los negocios plantea, entonces, una frontera entre el delito entendido como una acción típica de un Robín Hood moderno y el delito entendido desde una óptica mercantil. De hecho, el “Adiós, carnaval”, dicho por el narrador, constituye una vuelta a la normalidad de lo cotidiano marcado por las diferencias jerárquicas, incluyendo el uso de la violencia para el sometimiento del otro.

Una vez terminada esta concepción contracultural del delito, *La alemana* ingresa en el fenómeno narco entendido desde su óptica más capitalista. Esto quiere decir que la droga es concebida como una mercancía, y no sólo ella sino todo lo que la rodea inclusive las propias personas. Esta segunda forma de lo narco da lugar a otro forma del carnaval bastante diferente: en este caso, lo narco apela a la parodia de aquellas formas institucionales que estaban provistas de cierto prestigio, como por ejemplo, la política.

La primer manifestación de este fenómeno, lo vemos en la historia de Gladys y Mario. Éste último, aparece como un dealer que camufla su actividad delictiva fingiendo ser un hombre de barrio, trabajador de oficina y esposo ejemplar. La descripción que hace del personaje constituye una verdadera parodia del votante de izquierda representativo de las clases más populares. Su cuerpo es presentado como un verdadero collage caricaturesco en el que coexisten distintas referencias deportivas y políticas del momento (calcomanías de Peñarol, el dibujo de Morena, buzo gastado, la bandera con la firma de Seregni, etc.) (Escanlar, 2015 24,25). Todo ello constituye una mascarada del narcotráfico.

Más adelante, en la entrega 12, cuando el narrador describa los inicios de los Necesaire en el negocio del narcotráfico lo hará a través de la inversión carnavalesca de la prensa, considerada como el cuarto poder. Allí el narrador describe el vínculo de los canillitas (los vendedores de diarios) y el comercio de estupefacientes que circulaba oculto en los paquetes de revistas como *Jaque* o *Brecha*. El ámbito periodístico y político resultan objeto de sendas parodias, porque el narrador ubica la llegada de la cocaína a Montevideo en los años ochenta. Esta década es muy importante en la historia del Uruguay porque es el inicio del período de transición hacia la recuperación democrática; a partir de los años ochenta, se desarrollan distintas manifestaciones políticas y estudiantiles, el plebiscito por el No, la Semana del Estudiante en la primavera del '83, etc. Pero todos estos acontecimientos sociales y políticos, se ven opacados por la enumeración de distintos periódicos representativos de las distintas facciones partidarias (*La Democracia*, *Brecha*, *Jaque*) que mediante una operación carnavalesca son vaciados de sus contenidos políticos y rebajados a meros instrumentos o medios para el tráfico ilícito de drogas.

Por otra parte, los distintos segmentos de la novela ofrecen pasajes en los que el mundo académico o político resulta disminuido frente a una ética que funde el universo narcótico y carnavalesco. Antes de examinar algunos ejemplos de este nuevo “mundo

al revés” propuesto, debemos recordar que los Necesaire extienden su dominio hacia distintas esferas de la cultura popular como el deporte o el carnaval. Respecto a esto último, los hermanos aparecen como dueños de las dos murgas que todos los años se disputan el primer premio, distribuyéndose la victoria gracias a la intervención de jurados que actúan bajo soborno o amenazas. A través de estas manipulaciones y amenazas se ataca entre otros a la figura del intelectual o el letrado que ocasionalmente puede intervenir como integrante del jurado: “¿Vos vas a criticar las letras de nuestras murgas? ¿Vos, que decís que sos poeta y escribiste un solo libro que no leyó ni tu vieja, nos vas a criticar a nosotros? Mi hermano mismo hizo las letras y es carnavalero de toda la vida, es bien de pueblo mi hermano, tiene la única escuela que sirve, la de la calle, y vos te crees que sos más que él, intelectualito de mierda, hijo de puta” (Escanlar, 2015 62).

Utilizando la técnica del discurso referido, el narrador cita las palabras de Darwin que resumen toda una posición ideológica en torno a la dicotomía cultura letrada o cultura popular, que no sería otra cosa que la continuación de un antiguo debate reinstalado en otras circunstancias más posmodernas: la barbarie vuelve por su fueros y desafía las estructuras anquilosadas y aletargadas de la civilización. La cita, por otra parte, nos muestra cómo el personaje se vale de la inversión carnavalesca, el juego de entronización y desentronización, por el cual la figura del intelectual que integra el jurado es degradada frente a la sabiduría popular representada por el Pirola, el hermano de Darwin. Además la diferencia entre las dos formas de cultura queda bien explicitada cuando el personaje elogia y exalta “la universidad de la calle”, remedo de la sabiduría popular y callejera que en el Río de la Plata muchos se precian de tener e incluso la enarbolan como una gran autoridad que supera y desplaza a la cultura universitaria.

Un ejemplo similar a éste, lo vemos tras el asesinato del Alemán, cuando la investigación periodística llevada adelante por el diario *La República* es bloqueada mediante coimas y amenazas al periodista que estaba encargado de la investigación. En este caso la figura del periodista comprometido es escarnecido, primero al comparárselo con José Luis Cabezas, fotógrafo argentino asesinado mientras investigaba a Yabrán (mafioso vinculado a los fenómenos de corrupción del gobierno menemista). En segundo lugar, para describir el miedo experimentado por dicho periodista, el narrador apela nuevamente al lenguaje escatológico al decirnos que “se cagó hasta las patas y largó todo” (Escanlar, 2015 66). Y en una especie de reflexión moral que opera como una forma de crítica social a ciertos sectores de la sociedad uruguaya, el narrador señala que “No fue partido: cualquiera asusta a un pibito hijo de papá que estudió en la ORT, que pagó diez o quince lucas por el título, a quien la fe en el cuarto poder le habrá durado dos, tres días” (Escanlar, 2015 66). Aquí la expresión “no fue partido”, vuelve a instalar la dimensión del juego como estrategia carnavalesca (en este caso, hace referencia al

fútbol), y a través de él, se desentroniza no sólo a la figura intelectual del periodista sino también a una clase social que, debido a su poder económico, puede acceder a una educación de lujo.

El propio personaje protagonista, Gala o la Alemana, es presentada al final de la novela como alguien que ya está de vuelta de los valores utópicos de la juventud idealista de los sesenta. Al decir que ella lo conoció todo, que estuvo presente en el Mayo francés y en Woodstock, que vivió como una hippy con músicos bohemios, se nos presenta una fusión entre lo sexual y lo narcótico como una expresión de una idealidad orgiástica. La caída del Muro de Berlín, momento en que conoce al Alemán quien la introduce en otro ambiente totalmente diferente, provoca un cambio en ella que tiene que ver con un nuevo uso del cuerpo. De la exaltación del sexo libre, pasamos a la exaltación del sexo como mercancía que implica a su vez un uso del poder. Hablamos de poder porque la gran habilidad de Gala es la de saber manipular el deseo del otro convirtiéndose en un objeto de deseo, en un cuerpo mercancía. La mujer que administra un cabaret en el que cuenta con *streakers*, es la misma que como él dice el propio narrador “sabía cuándo ceder”, y ese “saber ceder”, a primera vista parecería un acto de sumisión. Sin embargo, su actitud forma parte de la aceptación del consejo dado por Otto cuando la conoció tras la caída del muro:

Una de las primeras cosas que Otto le enseñó fue que no tenía que estar sola, que siempre se buscara a alguien que la cuidara. Que, si quiere conocer el lado salvaje –*the wilde side*–, por más pesada que sea y aunque todos le tengan miedo y la respeten, no puede sobrevivir mucho tiempo sin un hombre.

Después de que cayó el Seba, ella sabía lo que tenía que hacer. No quiso conseguirse otro novio. Quería al Seba y le quería ser fiel, como le había sido fiel al Alemán. La fidelidad pasa por la cabeza, no por la concha. No era cuestión de no coger con nadie: era cuestión de no querer a nadie, de no querer enamorarse, porque enamorarse es cuestión de voluntad y no otra cosa. Además, en el barrio no había nadie como el Seba. Como dijo Daniela Cardone, ‘los hombres son unos dormidos’. Eso es filosofía, qué me van a hablar de Unamuno, Vaz Ferreira o Foucault (Escanlar, 2015 80,81)

El personaje Otto es importante porque produce la transición del imaginario alucinógeno más dionisiaco, propio de la cultura juvenil de los años sesenta, a otro vinculado con el imaginario mercantil del narcotráfico. Y como ya vimos, esa transición está perfectamente delimitada por un acontecimiento histórico preciso: la caída del muro de Berlín. En ese pasaje, resulta ilustrativa la expresión usada por el propio Otto, “el lado salvaje”, justamente una expresión que identifica a buena parte de aquellas experiencias alucinógenas de la cultura juvenil sesentista y que aquí es reorientada hacia el contexto de la violencia narco. Por lo tanto, la expresión es deformada y, por tanto, vaciada de su contenido original.

En el pasaje transcripto el imaginario libertario del cuerpo que antepone sus satisfacciones y deseos frente a toda forma de responsabilidad moral, es reinterpretada aquí a través de su cosificación mercantil. De esta manera, valores culturales que todos aceptamos como el amor o la fidelidad, son escarnecidos a través de la cita de las palabras de Daniela Cardone (famosa modelo argentina e integrante de la farándula porteña de los años noventa) que son estimadas con mayor importancia frente a la representación del saber letrado universitario ejemplificados en pensadores como Foucault, Unamuno o Vaz Ferreira. La exaltación fisiológica del cuerpo desaloja a las especulaciones filosóficas elevadas, y que por tanto, no están al alcance del ciudadano corriente. No hay que olvidar que esta oposición entre la cultura letrada y la cultura mediática es una constante en las dos novelas, ya que el autor apela al conocimiento que posee su lector de todas estas manifestaciones de la cultura mediática y juega con ella para crear un escenario carnavalesco.

Pero en este caso, lo que resulta decisivo es la concepción del cuerpo desde la desmesura y la escatología. Esta representación del cuerpo, como ya se ha señalado, no parece ser muy diferente de la idea del cuerpo mutilado propuesta por Sustaita en relación a la estética visual de lo narco. Si lo narco es un cuerpo mutilado, entonces, no puede sorprendernos el lenguaje soez empleado por Escanlar para describirnos los encuentros sexuales entre Gala y Darwin.

El acto sexual es descripto como una relación de poder o de dominio. Si bien quien exige el sexo como pago por la protección ofrecida, el narrador da cuenta del encuentro sexual privilegiando la perspectiva de Gala:

No se imaginaba que un tipo tan gordo se la pudiera coger tan bien. Mejor que el Alemán, mejor que el Seba, mejor que cualquiera de treinta o cuarenta machos –no se acordaba, hacía tiempo que había perdido la cuenta– que se cogió en su vida. No demostró placer ni sorpresa. El arte de la guerra. Le sacó toda la leche con la boca. Lo dejó muerto. ‘Qué verga que tenés, gordito’, pensó, encantada. Pero disimuló. No se lo dijo. General Electric, las mejores heladeras. Y alemanas (Escanlar, 2015 81)

La descripción del acto sexual muestra a las claras que ese “saber ceder” no implica una sumisión por parte de ella. Si bien el narrador, mantiene cierta visión tradicional del sexo, en el sentido de adjudicarle al hombre el papel de promotor del placer, Gala se esfuerza por no demostrar el placer experimentado con ese hombre; para ella la frialdad es una postura alemana que forma parte del arte de guerra. Además, ella invierte la relación de poder instaurando un escenario carnavalesco cuando elogia su órgano sexual llamándolo “gordito” y comparándolo con las heladeras alemanas. Darwin, es por tanto escarnecido por Gala, haciéndole creer que tiene el dominio, y situándolo en un plano grotesco. Esta escena puede funcionar como una anticipación de la victoria de Gala al final de la novela cuando desde el aeropuerto lo llama por teléfono.

No es la primera vez que Gala hace uso del cuerpo del otro. Apenas llegada a Montevideo, Gala se dedica a “instalar el bisnes”, y al mismo tiempo se apropia sexualmente del cuerpo de Roberto en lo que el narrador denomina como “una clase magistral de kama Sutra ario”. La metáfora permite comprender de qué forma Gala toma la iniciativa en materia sexual y ejerce el control de la misma. Otra metáfora de cuño carnavalesco, como la referencia al “bautismo” o la “leche bendita”, permite describir las distintas escenas de sus encuentros sexuales como una verdadera orgía. La relación entre los personajes nos hace ver, por un lado, cómo la Alemana actúa con cálculo ya que la relación sólo duró tres semanas, esto es, el tiempo necesario para embarazarse. El reverso de esta escena la encontramos en el segmento 26 en el que el acto sexual es encarado como una forma de venganza. Aquí la forma carnavalesca no sólo está dada por el empleo de verbos que trasuntan cierta violencia (“lo violó” o “se lo estaba garchando”), sino también por la referencia a un ícono cinematográfico como Sharon Stone o Lorena Bobbit.

Antes de conocer a Gladys y a Gala, Roberto hacía uso del cuerpo del otro, en este caso de Ulises, a quien Roberto le ofrece un servicio sexual a cambio de dinero que luego será utilizado para comprar droga. Ulises es un personaje interesante por el costado político que posee: el narrador lo describe como “refacho”, y que había sido secuestrado en dos ocasiones por los tupamaros. Bajo el nombre de Ulises podemos reconocer a Ulises Pereyra Reverbel, ex diputado colorado y presidente de UTE, un hombre muy cercano al presidente Jorge Pacheco Areco. Otra vez, en una ráfaga lo político ingresa en condiciones degradadas dado que con este personaje se insinúa un vínculo secreto entre el sistema político de la vieja oligarquía y la corrupción moral en que ésta cayó. La descripción grotesca del cuerpo de Ulises en el que el narrador no escatima cierta truculencia cuando lo presenta en su decadencia.

Los personajes se representan en forma “mutilada” al privilegiar aquellas partes del cuerpo que remiten directamente a la sexualidad como consumo. Es lo que hace Gala cuando toma el cuerpo de Darwin y lo reduce a ciertas partes como su órgano sexual. Si el carnaval aspiraba a una inversión de categorías en base a la exaltación de lo orgánico, aquí esta operación se cumple en un sentido negativo. Porque el cambio se produce a partir del abandono de esa utopía igualitaria propia del realismo grotesco. La obscenidad del carnaval promovía un ideal de igualdad que aquí no se alcanza.

En otras palabras, cuando lo narco se apropia del carnaval, apela a una cultura pre-moderna pero al mismo tiempo la vacía de su cometido esencial. Ya no encontramos una desmesura del cuerpo grotesco que aspire a una igualdad y que haga tabla rasa de las diferencias sociales; en su lugar, vemos la obscenidad del cuerpo desde su mutilación simbólica. En esta estética mutilada, sexo y droga se combinan neutralizando la euforia dionisiaca del rock.

Bibliografía citada

- Abad Faciolince, Héctor. "Estética y narcotráfico." 7 (1995): 6-7. Impreso.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE, 1993. Impreso.
- Arango, Ariel. *Las malas palabras. Virtudes de la obscenidad*. Santa Fe: Acá, 2010. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza, 1988. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *Problemas en la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2003. Impreso.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1999. Impreso.
- Blixen, Carina. Prólogo, en: Alvaro J. Risso, Compilador. *La cara oculta de la luna. Narradores Jóvenes del Uruguay. Diccionario & Antología*. Montevideo: Linardi & Risso / Fundación Banco de Boston, 1996. Impreso.
- Bravo, Luis. "Julio Inverso y Gustavo Escanlar: la autoficción dionisiaca de los '90." *Ya te conté*. Encuentros sobre narrativas recientes del Río de la Plata, (2012) diciembre 28, <<http://www.yateconte.com/2012/12/julio-inverso-y-gustavo-escanlar.html>> (Visitado el 14/06/2016).
- Britto García, Luis. *El imperio contracultural. Del rock a la postmodernidad*. La Habana: Colección Argos, 2005. Impreso.
- Echeverría, Bolívar. *Ilusiones de la modernidad*. México: UNAM, 1995. Impreso.
- Escanlar, Gustavo. *Estokolmo*. Montevideo: Criatura, 2014. Impreso.
- . *La alemana*. Montevideo: Criatura, 2015. Impreso.
- Fuguet, Alberto, y Sergio Gómez, eds. Prólogo a *McOndo*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996. Impreso.
- García Canclini, Nestor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995. Impreso.
- González Stephan, Beatriz. "Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano." *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Comps. Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo, y María Julia Daroqui. Caracas: Monte Ávila, 1994. Impreso.
- Hobsbawn, Erik. *Bandidos*. Barcelona: Crítica, 2001. Impreso.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011. Impreso.

- Michelena, Alejandro: "Escritores uruguayos en los 80 y 90. Variedad en la diversidad" <<https://www.facebook.com/notes/alejandro-daniel-michelena-bastarrica/escritores-uruguayos-de-los-80-y-90-variedad-en-la-diversidad/10155089194725153/>> (Visitado el 16 /06/2016)
- Miguez, Cristina. *Changing aesthetics, ethics, and politics in Latin American crime cinema and narrative*. Tesis doctoral presentada en la University of Michigan. <https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/63686/crmiguez_1.pdf%3Fsequence%3D1> 2009. (Visitado el 20/07/2016).
- Moraña, Mabel. "La violencia en el deshielo. Imaginarios latinoamericanos post-nacionales después de la Guerra Fría." *CM.H.LB. Caravelle* 86 (2006): 181-190. Impreso.
- Oliver, Felipe. "El fenómeno de la narconovela." *Boca de Sapo. Arte, Literatura, Pensamiento* 17 (2014): 35-40. Impreso.
- Renan, Ernest. "¿Qué es una nación?" *Nación y narración*. Comp. Homi Bhabha. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. Impreso.
- Rincón, Omar (2013), "Todos llevamos un narco adentro. Un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad." *MATRIZES* 2 (2013): 1-33. Impreso.
- Rivero, Elizabeth. *Visiones y re-visiones: El espacio de la nación en la narrativa uruguaya del retorno a la democracia*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Saúl Sosnowski. Departament of Spanish and Portuguese. University of Maryland, 2005
<<http://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/3200/umi-umd-3023.pdf;sequence=1>>
- Sanchiz, Ramiro. "Para tipos que no duermen por la noche." *La Diaria* 18 junio 2015 <<http://lecturassrasantes.blogspot.com.uy/2015/07/gustavo-escanlar-la-alemana.html>>
- Sarlo, Beatriz. *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel, 1996. Impreso.
- Spivak, Gayatri, y Judith Butler. *¿Quién le canta al Estado-Nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- Sustaita, Antonio. "El baile de las cabezas." *Boca de Sapo. Arte, Literatura, Pensamiento*, 17 (2014): 2-7. Impreso.
- Verdesio, Gustavo. *No es sólo rock and roll*. Montevideo: Estuario, 2017. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000. Impreso.