

FICCIONES POSMODERNAS

Norma y utopía en *La bestia de las diagonales* de Néstor Ponce (Argentina)

Maryse Renaud
(Université de Poitiers)

Como se sabe, Néstor Ponce enseña literatura en la Universidad de Angers desde hace varios años y trabaja como asesor en las Editions du Temps. Es igualmente autor de numerosos artículos sobre la literatura latinoamericana y la cultura en general, así como de varios libros de ensayos. Pero aquí lo que va a retener nuestra atención no serán sus actividades críticas ni su labor de poeta (publicó en 1981 un poemario titulado *Sur*), sino su quehacer novelístico, y más precisamente su segunda novela, *La bestia de las diagonales*. Finalista del Premio Planeta 1998, este texto de corte policíaco se sitúa, por muchos conceptos, dentro de la línea de la novela anterior *El intérprete*, resurgiendo en él personajes y ambientes truculentos vinculados a la historia argentina del fin del siglo 19, a la par que interrogaciones ideológicas y metaficcionales a las cuales no podrá permanecer ajeno el lector, pieza determinante en este lúdico manejo de los signos y códigos, que bien parece constituir, en última instancia, el objetivo por excelencia de la novela.

La bestia de las diagonales, de tan impactante título, ofrece en efecto múltiples niveles de lectura. Si desde las páginas liminares va destilando un cargado ambiente de misterio (véanse las alusiones insistentes a la oscuridad, la «negrura») y hasta de miedo, con la evocación del «bufido estrangulado del viento sur» y la tétrica presencia de la palabra «crimen», no por eso se limita a ser un mero entretenimiento intelectual destinado a poner a prueba las consabidas capacidades deductivas del lector posmoderno de literatura policíaca o a darle a su embotada sensibilidad un vivificante sacudón. La novela de Néstor Ponce, emparentada con el género negro norteamericano más que con la novela de enigma anglosajona, tiene elevadas ambiciones. Se enmarca la ficción dentro de un contexto histórico preciso —la última década del siglo 19 en la ciudad argentina de La Plata—, cuidadosamente recreado y signado por el

auge de la filosofía positivista. Es a la luz de dicha ideología, enfocada de modo humorístico, como deben leerse las aventuras que van conformando la trama de la novela. El título *La bestia de las diagonales* es a este respecto de lo más sugestivo. Constituye, en rigor de verdad, un verdadero oxímoron, ya que, a ojos del positivismo imperante en aquel entonces, el esquema en damero de la ciudad y la geométrica disposición de calles y diagonales se consideran símbolo por antonomasia de perfección urbana y, por lo tanto, una evidente garantía de orden social.

Como ya puede intuirse, la novela de Néstor Ponce se asoma, al igual que otras obras de este fin de siglo, al pensamiento utópico. Pero aquí, a diferencia de textos como *Comuna Verdad* (de Mario Goloboff) o *Imposible equilibrio* (de Mempo Giardinelli), no hay cabida para los balances nostálgicos. Antes bien, el interés por la utopía es para Bernal -uno de los personajes protagónicos, por más señas el asesor del ministro Fajardo, encargado por éste de ayudar al comisario Roca en el desentrañamiento de una sórdida serie de crímenes- un burdo error social. Hasta la asimila el personaje a un «asfixiante delirio patricio», una verdadera manía de grandezas llamada a provocar desastres y catástrofes. Señalemos de paso que el curso de los acontecimientos parece confirmar en parte sus temores, ya que algunos incidentes enojosos (un hombre desnucado por un tren, un incendio, el simbólico robo de los focos de la luz) no dejan de producirse en medio de tanta civilización. No es, pues, de extrañar que se encuentren reiteradamente ridiculizadas las pretensiones oficiales de transformar el "desierto" (o sea la pampa) en una rutilante "Atlántida" o una "Nueva Tebas", mitos engañosos sobre los cuales vuelve obsesivamente el texto ficcional. Ni que se halle mencionado en varias oportunidades, y nada casualmente, sobre todo en el último tercio de la novela en que se consolida el arraigo ideológico de la ficción, el nombre de Sarmiento. De un Sarmiento símbolo de una política de apertura irrestricta a Europa y su cultura, imbuido de la utopía del Progreso, la Civilización y la Ciencia.

A la tan cacareada «armonía»¹ prometida por los círculos oficiales, Bernal, en cambio, opone, en un gesto pragmático no desprovisto —como lo revelará el texto más adelante— de cierta intención transgresora, la realidad cotidiana. El «hada del Plata», la «ciudad maravillosa» se transforma entonces en una vulgar «ciudad de las ranas», que no deja de recordar la jocosa descripción de ciertos barrios periféricos bonaerenses realizada por Leopoldo Marechal en *Adán Buenosayres*.² Es más. La orgullosa La Plata, por muy argentina

que sea, no se salva de estas plagas que asuelan frecuentemente otras regiones más desvalidas de América Latina. El pasado de la ciudad no deja de ser elocuente: el día de la fundación, al poco tiempo de colocada la «piedra fundamental», el «fragor del temporal», pronto convertido en un hiperbólico «diluvio» digno de García Márquez viene a desbaratar el sueño de perfección de los padres fundadores. El orden ideal enarbolado por los amantes del cosmopolitismo y la modernidad cede, pues, ante los embates de la realidad (señalemos a este respecto que la novela de Néstor Ponce ha recogido una leyenda popular muy difundida en La Plata, según la cual todo cuajó mal desde los primeros días de la creación de la ciudad). La originalidad de La Plata no pasa, pues, de ser una ilusión.

A la violencia de los elementos, a un reptante proceso de lo que bien podría llamarse «tropicalización» del ambiente de La Plata (humedad, sudor, «charco de agua fétida» metida hasta en los zapatos, epidemias, contaminación, deterioro) se agregan otras muchas modalidades de lo que el narrador, en este caso Bernal, termina por designar con el nombre de «desgracia» y hasta de «maldición».

«Todo venía con la marca de la desgracia», afirma éste, en efecto, desde las primeras páginas de la novela y con una insistencia tan inusitada que parece un personaje de filiación onettiana. Este diagnóstico desesperante irá confirmándose con la multiplicación de los crímenes que ensombrecen la vida de la ciudad, aun cuando acabe por triunfar momentáneamente, sin embargo, cierta vivificante «levedad del aire», que bien podría remitirnos humorística y anacrónicamente, desde luego, a cierta moderna y kunderaniana «levedad del ser».

Sea lo que fuere, *La bestia de las diagonales* nos da a ver fundamentalmente el combate entre dos fuerzas antagónicas: las del orden y las del «caos», a favor de las cuales Bernal es el único personaje en pronunciarse, aunque oblicuamente, en fragmentados monólogos interiores o breves intercambios alusivos con otros personajes. No nos olvidemos en efecto de que, por estar teóricamente del lado de la autoridad, de la policía que busca castigar al culpable, jocosa y anacrónicamente denominado «socio-serial asesino», no puede dar abiertamente libre curso a sus atrevidas teorías. La novela no deja de estructurarse, sin embargo, en torno a dos ejes de evidente complementariedad: el uno, racional, y el otro, pasional, que coinciden respectivamente con las dos ideologías en pugna en el texto y los dos mundos bien diferenciados cuyas características va

declinando éste. Por una parte, el de la modernidad, el cosmopolitismo y el poder central, y, por otra, el viejo mundo criollo, de la periferia y los marginados, que sean éstos gauchos, compadres, negros, inmigrantes o mujeres. Es de notar, a este respecto, que pese a los múltiples intertextos borgeanos aquí convocados (*La muerte y la brújula*, con su geométrico e ineficiente esquema espacial, *Tlon, Uqbar y Orbis tertius*, con su enfermizo horror a los espejos y la cópula), en *La bestia de las diagonales* asistimos a un indiscutible proceso de argentinización de la novela policiaca, semejante a la mexicanización de la misma emprendida por Paco Ignacio Taibo II.

Esta nacionalización del género policiaco, que no excluye el homenaje rendido a pioneros como Holmberg o Varela, imitadores del canon anglosajón, viene acompañada de una pintura truculenta de los medios populares urbanos descubiertos a favor de las andanzas de los personajes por la ciudad de La Plata. Al utópico y ampuloso mundo de la élite responde un apicarado y hasta goyesco universo, poblado de figuras burdamente estilizadas, de sombras esperpénticas cuyos «hocicos», «jetas» deformes o «trompas» violentamente pintarrajeadas y animalizadas traen el recuerdo de los bajos fondos de las novelas arltianas. Pero también suscita este mundo, víctima de una indiferencia despreciante, cuando no del más radical rechazo (véase a este respecto el episodio de la fiesta dada en honor a Sarah Bernhardt), una evidente simpatía. Por situarse mucho más allá de todas las tipificaciones reductoras fraguadas por el eurocentrismo de una diva francesa poco atinada, en ocasiones, o el esnobismo de un argentino cosmopolita, por ejemplo, tanto la «comida criolla» como la intervención del «payador» se salvan de la etiqueta «folklórico» o «típico»³. La «pava», el «mate», la «yerba», la guitarra deben tomarse, llanamente, por lo que son, o sea, meros productos del lugar, de aquel mundo híbrido, mestizo, dinámico, cambiante, fuertemente alterado en aquel fin del siglo 19 por la llegada de importantes olas migratorias. Mundo de la curandera, del estrambótico «Nene Szelagowski», petulante hipnotizador ávido de un «reconocimiento» que le niega justamente el orden establecido, de ese «ritmo vil»⁴ —el tango—, llamado, sin embargo, a conquistar el mundo, del prostíbulo, pero también de los sindicalistas anarquistas, los periodistas porfiados y exigentes, desconfiados de la autoridad. Mundo alucinado, de tintes mágicorrealistas a ratos, recorrido no sin humor por una «imaginación científica» tan extravagante como los fantaseos individuales más alocados: contracara irracional, en una palabra, de la pulcra y pacata sociedad ansiada por la élite. Mundo callejero que

asume su caótica vida a través de un lenguaje desinhibido, coloquial y hasta jergal, en que crepitan a intervalos americanismos y sabrosos argentinismos («cuchilleros», «linyera», «orilleros», «cirujas», «compadritos», «tanos», «relojear») y unos cuantos lunfardismos de filiación hampesca, como «otario», «turro» o «cafishio»⁵.

Esta relectura distanciada, entre pastiche y parodia, de la gran controversia sarmentina en torno a la Civilización, este rescate estético e ideológico de lo marginado, lo «bárbaro», tiene, sin embargo, sus limitaciones. *La bestia de las diagonales*, si bien recrea con una minuciosa y afiebrada precisión los entresijos de la sociedad platense del fin del siglo pasado, no deja de ser en ningún momento una novela policíaca. De ahí la importancia de los signos que desde el capítulo tres, sugestivamente titulado «danza de los signos», no dejan de obsesionar a Bernal, el asesor del comisario Roca.

«Signos notorios, persistentes. Claro, caray, clarísimos. ¡Y nadie se daba cuenta!», comenta aquél exasperado. Signos que requieren ser examinados de cerca, dados vuelta tanto por los personajes protagónicos y secundarios (Roca, Bernal, el ministro Fajardo, Rébora, el venenoso periodista...) como por el mismo lector. Interpelado éste en reiteradas ocasiones por un narrador que no se conforma con cumplir sus funciones básicas («función de representación», de control y selección del material narrativo puesto a disposición del destinatario), sino que busca afanosamente ejercer también su «función de comunicación» con miras a establecer con el interlocutor un problemático diálogo, no puede eludir su responsabilidad. Debe asumir un papel activo si quiere esquivar las trampas tendidas por las complejidades de la trama.

La novela está plagada en efecto de signos desconcertantes. Relatada en tercera persona por un narrador ajeno a los acontecimientos (narrador heterodiegético), y en ocasiones omnisciente, concede sin embargo a la primera persona del singular un papel nada desdeñable. Así el lector tiene acceso, en pasajes de mayor o menor extensión ya sea desprovistos de marca gráfica específica (véase el capítulo tres), ya sea señalados por el uso de comillas, a las interrogaciones, incertidumbres, complejos u obsesiones de algunos personajes focales privilegiados, para el caso Bernal y el comisario Roca. Novela policíaca con peripecias, lances imprevistos y suspenso, *La bestia de las diagonales* permite, pues, un calculado buceo en la intimidad de sus personajes protagónicos, contrapesando de este modo la visión externa, más superficial, brindada por la tercera persona. Pero no siempre resulta fácil captar

de entrada a cuál de los dos representantes del orden, Bernal o Roca, remite la tercera persona, ni cuál es la identidad del hablante cuando los dos hombres se encuentran intercambiando datos y sugerencias o se hallan enzarzados en alguna delicada discusión. ¿Pero acaso no son estos dos personajes igualmente enigmáticos? Bernal, por su desprecio tajante, sus pretensiones artísticas, su gusto perverso por lo «sublime», hasta en el crimen, y Roca por sus frustraciones de tímido, la «mala leche» que lo acompaña a todos lados y su reprimido afán de reconocimiento? ¿Acaso no refleja, de alguna manera, esta tensión de la escritura la paradójica relación de fuerza existente entre los dos aliados y, sin embargo, rivales? ¿Acaso no nos prepara el paso de la primera a la tercera persona a asombrosos desdoblamientos de personalidad?

Roca no logró contenerse y de un salto estuvo a mi lado. Respiraba agitado, los ojos hinchados, el gesto revuelto.

_ ¡Pero me está usted diciendo que el asesino es un loco, señor Bernal!

Alargué la espera de la respuesta, mordiéndome me los labios, escogiendo las palabras.

(...) El asesino debe venir a estudiar a la urbe sin estudiarla, dejándose absorber, encantar, penetrar por la vida cotidiana. Entonces un día de noviembre, seguramente ataviado de vendedor de semillas de girasol o de choclos asados, recorre avenidas y diagonales a la espera del momento oportuno para cometer su crimen.

No es él el que mata. Es otro, es el disfrazado.

El oficial sumariante quiere intervenir pero el comisario lo espanta con un manotazo. Su mirada está cargada de amenazas, de definiciones impiadosas de las cuales la más floja califica a Bernal de delirante trasnochado y enloquecido, de alcohólico inveterado, de burócrata al que las emanaciones de la tinta sumen en lamentables crisis que le turban la razón. Pero yo eso no lo puedo saber, agotado como estoy por la larga perorata, por el minucioso y preciso análisis, por los detallados pormenores que he obsequiado a estos pesquisas de cuarta categoría.⁶

Si el énfasis puesto en determinadas zonas de la intimidad de los investigadores resulta particularmente llamativo en una novela policíaca, al punto de constituir un posible indicio deslizado por el narrador, el juego permanente con los estereotipos y códigos propios del género policíaco tampoco puede pasar desapercibido. El tratamiento brindado al estereotipo por Néstor Ponce implica aquí, como en otros tantos textos posmodernos latinoamericanos, una compleja actitud de distanciamiento crítico y aceptación,

deconstrucción y aprovechamiento, una suerte de juego de rechazo y adhesión⁷. La experimentación sobre el estereotipo ocupa, en efecto, un papel relevante en la estrategia narrativa desarrollada en la obra. Quizás constituya aquella, de hecho, más allá del interés por la anécdota truculenta y la historia social, ideológica y cultural del fin del siglo 19 argentino, el verdadero desafío planteado al autor de *La bestia de las diagonales*. A diferencia de *El intérprete* en que los elementos enigmáticos de corte policíaco no requieren necesariamente ser despejados, aquí todo estriba desde el comienzo en una clásica situación de ruptura del orden, que exige teóricamente, conforme a los consabidos cánones, el retorno al equilibrio. Oscilando entre pastiche y parodia, *La bestia de las diagonales* finge enfrentarse a las interrogaciones básicas planteadas por la existencia del crimen (quién, dónde, cuándo, por qué). Juega con los clichés: ¿volverá o no el asesino al lugar del crimen? Opta por responder, a veces, a la angustia colectiva con un desenfadado y paródico «Elemental, Bernal», eco directo del «Elemental, Watson» de Conan Doyle, cual si se aceptaran totalmente las reglas del juego. También se destilan con regularidad noticias e informaciones, traídas por los diversos investigadores, policías, periodistas y ciudadanos, supuestamente encaminadas a posibilitar el desentrañamiento del enigma y el castigo del culpable.

Sin embargo, a la inversa de lo que podría esperarse, la hipersaturación de datos brindados a la sagacidad de los investigadores y lectores no permite necesariamente progresar. No todos los signos merecen igual atención. Algunos son chatamente denotativos, otros ricos en connotaciones. Ciertas alteraciones, momentáneamente desatendidas, como el paso del masculino «perro» al femenino «perra», resultan a continuación sorprendentemente determinantes (se descubrirán, al acabar la novela, los graves problemas relacionales del criminal con las mujeres). En cambio, la surrealista unión del «alquitrán» portuario y el intimista «jazmín de agua», que a todos intriga de entrada, no arroja ninguna luz, en un primer momento, sobre la situación criminal. Erróneamente asociados al personaje del pintor Pettoruti —natural de La Plata y a este título introducido en la novela pese a un leve anacronismo⁸—, estos dos elementos heterogéneos permiten una fugaz bifurcación de la ficción, antes de ser incorporados a un espacio urbano y una temporalidad pertinentes, ligados esta vez sí al verdadero asesino.

Si la abolición del azar y el elogio de los procesos racionales constituyen los presupuestos básicos de toda novela policíaca o, por decirlo de otro modo, estereotipos ideológicos obligatorios, fuerza es

reconocer que *La bestia de las diagonales* también se mueve con gran libertad entre dichos parámetros. De las oposiciones irracionalidad/racionalidad, desorden/orden, perfección/caos, hábilmente aprovechadas hasta aquí, la novela de Néstor Ponce decide rescatar esta forma de locura —la pasión del mal— que no consigue encauzar ningún tipo de organización social, ni tampoco ninguna forma de escritura ficcional, ni siquiera policíaca, enfatizando la energía incontrolable de los impulsos. Fiel al pensamiento subversivo que recorre toda la obra, el narrador nos brinda un desenlace demoledor fundado en el mecanismo de la doble sorpresa. Burlándose del canon, da a entender primero que asesino e investigador son una sola persona. Pero es más. Para mayor sorpresa y regocijo del lector, el caso enigmático por antonomasia, y hasta la fecha nunca resuelto, de Jack el destripador parece a punto de despejarse. No sin humor, se insinúa que los horrendos crímenes que fueron la comidilla de todos los periódicos británicos⁹ en el año 1888 no fueron cometidos por un inglés, sino que conducen, de hecho, al diabólico y genial argentino Bernal.

— Este hombre es peligroso. Se está volviendo loco. El también.

Me hizo sonreír. Bajé las escaleras para ir a tomar aire al patio. Londres, La Plata. ¿Dónde me llevaría ahora el destino? Pero que fuera rápido. Se me estaban enfriando los pies.¹⁰

Desposeída ya Inglaterra (pero también Norteamérica) de su liderazgo sobre el género policíaco, y roto el pacto de lectura que implica el necesario restablecimiento del orden, *La bestia de las diagonales* celebra la omnipotencia del caos mediante un provocativo y amoral «happy end». La serpiente se muerde la cola, terminando la obra con casi las mismas palabras con las cuales comienza. Al «se me están enfriando los pies» con que arranca la novela, responde, en la última línea, la misma fórmula ritual preñada de amenazas, en pasado, esta vez. Presentes desde el diseño de cubierta —una reproducción de *El Triunfo de la Muerte*, de Bruegel—, las fuerzas destructoras parecen llamadas a dominar al mundo. Cunde definitivamente el mal y la ficción.

¹ Véase a este respecto el sugestivo título del ensayo sarmentino *Conflictos y armonías de las razas en América* (1883).

² Véase la descripción paródica del Coro de los batracios en el famoso episodio de la excursión a Saavedra (Libro tercero de *Adán Buenosayres*).

³ Cf. las páginas 96-97. Cito por Ediciones Simurg, Buenos Aires, 1999.

⁴ Sobre la historia del tango, véase *El tango*, de Horacio Salas, Editorial Planeta, Buenos Aires, 1995.

⁵ Véase el *Diccionario lunfardo* de José Gobello, Peña Lillo Editor, Buenos Aires, 1982

⁶ El subrayado es nuestro y apunta a destacar las complejidades identitarias ligadas a la instancia narrativa: Bernal aparece aquí como el que arma hipótesis, sugiere soluciones, sabe, pero también ignora, preparando así al lector a futuras y asombrosas revelaciones (cf. capítulo ocho, páginas 69, 71, 72).

⁷ Véase el artículo titulado «Stéréotypes, lecture littéraire et postmodernisme», de Jean-Loius Dufays, en *Lieux communs, topoi, stéréotypes et clichés*, Editions Kimé, Paris, 1993.

⁸ Emilio Pettoruti, pintor argentino nacido en La Plata en 1892 y muerto en París en 1971, hizo estudios artísticos en Italia, Alemania, Austria y Francia. Se especializó en la pintura cubista, que contribuyó a introducir en la Argentina. Su nombre está ligado a las revistas vanguardistas argentinas *Proa* y *Martín Fierro*, que lo defendieron cuando se le acusó de «futurista y subversivo». Fue director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.

⁹ Jack el destripador, quien mató en 1888 a cinco prostitutas londinenses, pronto fue a alimentar la ficción cinematográfica. Véase la película de Paul Leni, *El gabinete de las figuras de cera* (1924).

¹⁰ El subrayado es nuestro.