

La construcción de una identidad poliédrica en *El código Gardel* de Joselo Olascuaga*

The construction of a polyhedral identity in
Joselo Olascuaga's novel *El código Gardel*

PATRICIA MONARCA

Universidad Austral de Chile. Valdivia, Chile
patricia.monarca@gmail.com

RESUMEN

La novela *El código Gardel*, de Joselo Olascuaga, gira en torno a un congreso gardeliano en Punta del Este, el cual es sacudido por el asesinato de uno de los expositores. A partir de ahí, la historia sigue las características canónicas del relato policial, cuyo eje es una investigación detectivesca. Pero al mismo tiempo que se avanza en la resolución del enigma policial se va abriendo uno mucho más complejo: los misterios en torno a la figura de Gardel. No obstante, la novela no apunta solamente a dilucidar el lugar de su nacimiento ni otras facetas de su vida, sino a mostrar el entramado de intereses económicos, políticos y mediáticos relativos al mítico cantante.

De ahí que nuestra hipótesis es que este texto usa la estructura del relato policial, transgrediéndola, para poner en tela de juicio el poder de las instituciones de discurso. Mediante la intersección entre lo ficticio y lo documentado, se cuestiona críticamente la manipulación de la información y el consiguiente riesgo de territorializar hegemónicamente el arte, al tiempo que se construye una identidad poliédrica del cantante, de la sociedad, de la historia. La identidad del asesino, la de Gardel, la de los discursos y la de la propia novela, resultan así poliedros que pueden considerarse desde cualquiera de sus múltiples facetas.

* Una primera aproximación al tema de esta investigación fue presentada, con idéntico título, como ponencia central en el VII Congreso Nacional y VI Internacional de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, "Literaturas fundacionales: creación de subjetividades". Nueva Helvecia, 8 de septiembre de 2012.

Palabras clave: Construcción de subjetividades, hibridación genérica, poder mediático, identidad poliédrica.

ABSTRACT

Joselo Olascuaga's novel, *El código Gardel*, turns around a congress about the famous tango Singer Gardel in Punta del Este, which is hit by the murder of one of the speakers. From there, the story follows the canonical features of the police novel, with a detective investigation. But while the narration progresses in the resolution of the police enigma, at the same time a bigger enigma arises: the mysteries surrounding the figure of Gardel. However, the novel does not aim only to elucidate the place of his birth or other facets of his life, but to show the web of economic, political and media power related to the legendary singer.

Hence, our hypothesis is that this text uses the structure of the detective story, transgressing it, to put into question the power of discourse institutions. By the intersection between fiction and documented, it's critically questioned the handling of information and the consequent risk of hegemonic art territorialization, while building a polyhedral identity of the singer, of society, of history. The identity of the murderer, of Gardel, of the speeches and of the novel itself, become polyhedra that can be viewed from any of its many facets.

Keywords: Construction of subjectivities, genre hybridization, media power, polyhedral identity.

Recibido: 28.07.2013. *Aceptado:* 30.09.2013.

Este trabajo tiene como propósito central el reflexionar sobre cómo las relaciones entre identidad, cultura y literatura se abren a procesos de transtextualidad e hibridación que impactan la apreciación estética, la reconfiguración de los géneros y sus formas de expresión, cuestionando a un tiempo la construcción hegemónica de verdades, el imaginario social, los intereses que se mueven en torno a la figura de Gardel. Mi punto de partida es la lectura de *El código Gardel* (2011) de Joselo Olascuaga, en tanto dispositivo discursivo que construye una identidad que denomino "poliédrica".

Entendiendo por identidad el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás, advertimos de inmediato que todo el proceso de construcción de una identidad colectiva ha sido un tema históricamente problemático para los países latinoamericanos. Y Uruguay no se escapa de esa norma.

Durante las guerras de independencia del siglo XIX, la población de la entonces llamada Banda Oriental luchó por constituirse en la Provincia Oriental del Río Uruguay, como una más de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Desde su fundación como país, determinada no por una vocación histórica sino por conveniencia de la diplomacia británica unida a los intereses de algunos caudillos locales, Uruguay sufrió las consecuencias de ser un país pequeño, una suerte de “estado tapón” entre los gigantes Argentina y Brasil. Un breve período de gobiernos con la voluntad de crear un desarrollo nacional con cierta justicia social, más la prosperidad favorecida por los precios de los productos agropecuarios en el mercado internacional desde principios hasta mediados del siglo XX, marcó el surgimiento de una identidad nacional de clase media y trabajadora satisfechas de sí mismas y en ascenso, orgullosas de sus logros en materia de legislación laboral, educación, salud y seguridad social. El país logró cierto prestigio en virtud de su intelectualidad, su cultura cívica y sus logros futbolísticos, hechos que alimentaron el ego de los uruguayos.

A partir de los 60 la crisis económica en el contexto de la guerra fría marcó un cambio importante en esta tendencia. Luego, la dictadura militar entre 1973 y 1985 y el neoliberalismo de los 90, completaron un ajuste estructural traumático. El empobrecimiento de la población y la crisis política, acompañados de una emigración muy importante, significaron fuertes golpes al optimismo de principios del siglo XX e instauraron una crisis de identidad que se hizo crónica (Sans, 2008).

Benedict Anderson (1983) plantea las comunidades nacionales como el producto de un proceso de construcción política, social y cultural que tiene como resultado la generación de un vínculo imaginario de los ciudadanos con sus semejantes en los contornos del Estado Nación. La recuperación del concepto de imaginación lo deslinda de las acepciones peyorativas del término, que lo oponían a la realidad (imaginación vs realidad). Anderson (1983) estudia las bases materiales de la imaginación para comprender cómo se conforma una comunidad nacional. Tiene un papel clave la imprenta, que posibilita la difusión masiva a través de los medios de comunicación y permite establecer relaciones entre grupos y personas situadas a la distancia. Pero no sólo permite establecer relaciones, sino que habilita además para imaginar relaciones y para figurarse una comunidad abarcadora dentro de los límites del Estado Nacional. La circulación de discursos, sean éstos periodísticos, televisivos, artísticos o culturales, tiene un papel constituyente de los imaginarios nacionales en tanto elementos clave en la exteriorización de la idiosincrasia local.

Pero pese a que Uruguay es un país democrático, con libertad de expresión, no toda la gente tiene acceso a manifestarse a través de los medios, que están en manos de unos pocos empresarios. Según Sans (2008), aproximadamente un 90% de los programas de TV son importados, la producción televisiva nacional es muy limitada y la industria del cine apenas emergente. Mucha gente podría sentir que sus puntos de vista no están siendo representados (o representados sólo en las murgas).

Si comprendernos en nuestras lógicas identitarias es, a su vez, comprender los referentes históricos, sociales y culturales que modelan el momento en que estamos situados en el mundo, organizando la semiosfera desde la cual construimos los procesos de semiosis (Lotman, 1996) y las subjetividades que tienden a reproducir las lógicas de dominio de las estructuras de producción de la realidad (Foucault), acordaremos que las condiciones históricas que encuentran los hombres estructuran, siempre y previamente, sus acciones. De este modo, tanto el mundo simbólico como la performatividad de los sujetos dependen de las condiciones estructurales y de los elementos culturales que ofrece el sistema de regulación del que somos parte, afectando de manera directa la constitución de nuestra identidad.

TODOS ESTOS TEMAS ESTÁN EN *EL CÓDIGO GARDEL*

Esta novela gira en torno a un congreso gardeliano en Punta del Este, el cual es sacudido por el asesinato de uno de los expositores. A partir de ahí, la historia sigue a grandes rasgos las características canónicas del relato policial, a través de una investigación detectivesca. Pero, al mismo tiempo que se avanza en la resolución del enigma policial se va abriendo uno mucho más complejo: los misterios en torno a la figura de Gardel. No obstante, la novela no apunta a dilucidar el lugar de su nacimiento, sino a mostrar el entramado de intereses económicos, políticos y mediáticos relativos al mítico cantante.

Partiré de la base de que muchas –la mayoría– de las novelas de Olascuaga revelan de uno u otro modo un concepto de realidad inasible, contradictoria y poliédrica, un mundo fragmentario en el que no hay verdades absolutas ni incontrovertibles y, por lo tanto, el bien y el mal, la verdad y la mentira, con todas sus derivaciones y matices, son algo relativo: Basta mencionar los títulos más significativos de su obra, *Identikit*, *Chau Bogart*, *Las luces del Estadio*, *Gardel antes de Gardel*, *Rompiendo la historia*, *Paco, poder y TV*, *La mirada de Federico*, *De Schiaffino a Forlán*, *El exilio de Artigas*, para advertir que el misterio, la mitología y los temas de actualidad se entrecru-

zan en su escritura.

Frente a este mundo complejo y misterioso, todos los personajes, y los lectores, estamos de algún modo en el papel de detectives, de incesantes intérpretes, de hermeneutas de la realidad. El policial aporta por tanto un modelo de relato propicio para la multiplicidad de voces, máscaras y versiones que se contradicen y reconstruyen: es un modelo textual acorde con esta idea de realidad. Pero a diferencia del género policial canónico, en que la verdad pertenece al orden discursivo del texto (la ficción narrada), las novelas de Olascuaga, y muy particularmente *El código Gardel*, se emparentan con la crónica periodística... donde la verdad está en el orden de lo real.

Es interesante advertir que esta hibridación, este dialogar de la ficción con géneros referenciales (ensayos, biografías, discursos periodísticos como las entrevistas, documentales, crónicas) que no recurren a la ficcionalidad, constituyen un discurso transgenérico, que calza perfectamente con un personaje como Gardel, que trasciende los géneros musicales, que es atemporal y que se sitúa más allá de toda clasificación o encasillamiento.

Comentaba Olascuaga en una entrevista del Semanario *Búsqueda*:

Gardel es un personaje muy novelesco, más allá de que se puedan establecer referentes. El de él fue un periplo cargado de misterio, pero también de rebeldía. El ocultamiento de tantas cosas tiene sus razones, de diferencia que se establece en el imaginario colectivo entre el Gardel francés, educado en colegios caros y que hacía todo pasándole ases al destino, que fue la biografía oficial durante 60 años, y el Gardel del Abasto, con dificultades en su infancia y toda la rebeldía con que hizo las cosas... Me fascina este personaje para quien la realidad no tiene techo, aunque se lo quisieron poner (2005).

A través de transgresiones genéricas se constituye un texto que logra poner en duda cualquier verdad ya establecida. Un texto acorde con el espíritu crítico de nuestra época, cuestionador de los dogmas cualquiera sea su filiación. Un texto acorde con esta época en que se torna evidente que el sistema de referencia ha instalado a las tecnologías de la información y la comunicación como herramientas fundamentales para el funcionamiento y productividad del sistema tecnoindustrial, que afecta de manera sustancial el "régimen de significación" de la realidad, tanto a nivel de lo cotidiano como de las instancias de interacción macrosociales, lo que repercute en la configuración de un nuevo sujeto y una nueva cultura.

En la novela que nos ocupa, este movimiento del régimen de significa-

ción de la realidad se lleva a cabo mediante una propuesta que se inicia ya en la portada y los paratextos. En tanto relato policial, todo se constituye en pistas y claves de lectura.

El texto literario no es un todo homogéneo, formado por un solo discurso, sino una totalidad compleja y heterogénea, constituida por varios discursos de índole variada. Estos discursos son de dos clases, según la importancia que alcanzan en la constitución total del texto literario: el discurso base, central o cuerpo, habitualmente considerado todo el texto (el poema, la novela, etc.) y que determina la función poética del complejo textual; y los discursos complementarios: los títulos, los epígrafes, las dedicatorias, las citas y otros casos puntuales. Estos discursos generalmente son breves y acompañan al cuerpo del poema, relato o drama, aunque en rigor, tradicionalmente no constituían parte de él (Carrasco, 1979: 130).

Pineda Botero (1987) considera que ciertos fenómenos de la lectura se inician con la percepción de lo que denomina “marco”: los elementos que delimitan espacialmente al texto, tales como título, nombre de autor, discursos complementarios como dedicatoria, epígrafe, prólogo, colofón; y aquellos que figuran en la portada, contraportada y solapas. El marco, tal como lo concibe el autor colombiano, coincide con la idea de paratexto de Genette: “aquello mediante lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores” (1990: 43-53). Más que un límite o una frontera estanca, el paratexto es un umbral, una “zona indecisa” entre el adentro (el texto) y el afuera (el discurso del mundo sobre el texto), una “franja del texto impreso que en realidad dirige toda la lectura”.

En *El código Gardel*, el marco o paratexto proporciona un hilo conductor para la lectura, instalando el eje semántico de los cruces y guiños entre realidad y ficción. Para determinarlo comentaremos brevemente los elementos paratextuales: el título, el nombre del autor, la portada, los epígrafes y la dedicatoria.

EL TÍTULO

Según Iván Carrasco (1984: 73 y ss.), la función básica que cumple el título en el complejo textual es metalingüística y, por ello, exegética, constituyéndose en un importante “lugar estratégico” o punto de acumulación de la explicación del propio texto sobre su sentido, orientando así la descodificación del lector en una determinada dirección, anulando o al menos relativizando la polisemia. De allí que todo título comprende un abanico de expectativas

de recepción para el despliegue textual que le sucede.

En este caso, el título *El código Gardel* insta la serie de paratopías por las que transita la narración. En primer lugar, la cercanía con *El código Da Vinci*, que suscita inmediatas asociaciones: best-seller, enigma y juego de poderes, aproximación entre nuestro genio rioplatense, Gardel, con el universal Da Vinci. Aun si nos desprendemos de Dan Brown, el término “código” siempre apunta a una combinación de signos que, dentro de un sistema establecido, tiene un determinado valor, valor que debe ser compartido por emisor y receptor para lograr eficacia comunicativa. Pero, puesto que es un concepto utilizado no sólo en la teoría de la comunicación, sino también en informática, espionaje, derecho, mafia, comercio, correo postal, sistema Morse y en genética, se abre un abanico de significados. No obstante, esta pluralidad de posibilidades va acompañada de un nombre único: Gardel.

Así, se instala la paratopía basal: el tironeo entre lo que puede ser descifrado, y el mito. Consideramos fundamental la noción de paratopía, introducida por Dominique Maingueneau, para designar la relación paradójica de inclusión/ exclusión en un espacio social. Se trata de “una difícil negociación entre el lugar y el no lugar, de una localización parasitaria que vive de la imposibilidad misma de estabilizarse” (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 431).

En la novela, ya desde el título, nos movemos en un “entredós”: La ficción puede ser leída y decodificada, la realidad ofrece más resistencia a ser aprehendida. Los mitos transitan entre ambos. Para mixturar aún más las cosas, como señala Mircea Eliade:

Desde hace más de medio siglo, los estudiosos occidentales han situado el estudio del mito en una perspectiva que contrastaba sensiblemente con la de, pongamos por caso, el siglo XIX. En vez de tratar, como sus predecesores, el mito en la acepción usual del término, es decir, en cuanto “fábula”, “invención”, “ficción”, le han aceptado tal como le comprendían las sociedades arcaicas, en las que el mito designa, por el contrario, una “historia verdadera”, y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa. Pero este nuevo valor semántico acordado al vocablo “mito” hace su empleo en el lenguaje corriente harto equívoco. En efecto, esta palabra se utiliza hoy tanto en el sentido de “ficción” o de “ilusión” como en el sentido, familiar especialmente a los etnólogos, a los sociólogos y a los historiadores de las religiones, de “tradición sagrada, revelación primordial, modelo ejemplar” (1991: 4).

Un admirador colombiano de Carlos Gardel, en 1933 exclamó, premonitoriamente: “Carlitos... sos grande! Te vas a morir y vas a seguir cantando!”¹. Los rioplatenses aceptamos esta paradoja sin cuestionarla... más aún, añadimos que Gardel “cada día canta mejor”. Para marcar aún más lo paratópico del título *El código Gardel*, recordamos que a este dios asociamos también una trinidad de “misterios sagrados”: el misterio de su origen/nacionalidad, el misterio de sus amores, y el misterio de su muerte.

EL NOMBRE DEL AUTOR

El nombre del autor impreso en la orilla del libro reclama para un individuo el derecho de propiedad de un texto. En este caso, la novela está firmada por Joselo Olascuaga, uno de los 4 ó 5 seudónimos de José Luis González Olascuaga, el mismo con que firma sus trabajos sobre fútbol. Esta “coincidencia” me sugiere una intención de acercar quehaceres, una voluntad de ser instrumento de un saber de todos, saber impersonal, colectivo. Una novela o una historia del fútbol serían así formas distintas pero cercanas de mirar el mundo y a nosotros mismos, formas integradoras de mirar, que no distinguen como dicotomías ficción-realidad, literatura-periodismo, géneros literarios canónicos-(sub)géneros referenciales.

LA PORTADA

La portada de la edición del 2011, que comentamos, reproduce el *Gardel by Night* de Ernesto Vila, una silueta elaborada a partir de papeles rasgados donde difícilmente reconocemos al mítico cantante. Al respecto, consultado Olascuaga acerca de los motivos de la elección de esta obra, comenta:

“*Gardel by Night* lo eligió Vila, entre los tantos gardeles que hizo, creo que estuvo bien, que es el más apropiado para una novela que no deja de ser negra, nocturna, expresionista. La técnica en las primeras exposiciones que le vi figuraba como “técnica mixta”, pero últimamente me pide que catalogue “técnica ninguna”, cosas de él. Yo te diría, técnica: “requechado del páramo” (comunicación personal, julio 2012).

¹ Cfr. www.protangoperu.com/. Consulta: 23.10.2013.

LA DEDICATORIA Y LOS EPÍGRAFES

Previa a los epígrafes, la novela lleva una dedicatoria “A A.M.G.O”. La dedicatoria es un discurso breve, colocado entre el título y los demás discursos que conforman un texto o un volumen determinado. Se trata de un discurso de una naturaleza distinta a la de los demás, dado que aparece como perteneciente a una persona histórica, al autor empírico, mientras que el discurso central corresponde a la enunciación de un sujeto ficticio (Carrasco, 1979).

En una entrevista radial que hizo al autor la Radio Doña Inés, en Concepción, Chile, Olascuaga explicaba que la obra está dedicada a su hermana, Ana María González Olascuaga, y que con las iniciales alude a una especie de juego entre ambos: un código cerrado a dos usuarios. No sé si lo hizo adrede, pero estas iniciales escritas en clave secreta, aportan una dosis de misterio y desdibujamiento muy adecuado al clima del relato policial, a la vez que constituye un gesto también paratópico de develamiento y escondite: se ofrece públicamente un regalo, la novela, pero de algún modo oculta al destinatario del mismo.

Tras la dedicatoria, encontramos tres citas, a modo de epígrafes. El epígrafe es un discurso (una cita) que el autor textual coloca al principio de un texto. Conlleva así una característica fundamental: la integración del discurso ajeno. Al sacar un fragmento de un texto para usarlo como epígrafe en otro, ese discurso es separado de su contexto. Esta descontextualización provoca determinados efectos, como un cambio de sentido, por ejemplo. Porque al sentido que tenía en su contexto original, se le suma el que adquiere en su nuevo contexto: el que surge del diálogo con el texto que lo cita. De este modo, los epígrafes por un lado instauran una pluralidad más amplia de sentidos, y al mismo tiempo son discursos orientadores, ayudas para interpretar en determinada dirección al texto que los incluye. Constituyen puntos de vista, digamos “pistas” que el autor textual ofrece para orientar la lectura.

Los epígrafes en la novela son:

*...el temor creciente de no vivir dos veces, de Manuel Vásquez Montalbán.
Pero el viajero que huye*

*...una es más auténtica cuanto más se parece a lo que soñó de sí misma. “La Agrado” de Pedro Almodóvar en *Todo sobre mi madre**

*...pero el viajero que huye tarde o temprano detiene su andar, Gardel y Le Pera.
Volver*

Y sobre la inclusión de estas citas, comenta Olascuaga:

Los epígrafes van al fondo de la cuestión, el de Vázquez Montalbán por las causalidades entre su obra y la mía con los sucesivos versos de un tango de Lepera y Gardel como títulos de libros nuestros, apuntamos al existencialismo del código Gardel. La Agrado, porque en definitiva Gardel fue el que quiso, se inventó a sí mismo y resultó lo más parecido a lo que soñó para sí. Y el de Lepera porque la novela es una fuga que en algún momento llevaría un punto final. Siempre admiré pasionalmente *El año pasado en Mariembad*, la fuga de Resnais como suma de la filosofía de la novela policial. Nosotros contraponemos las cosas, pero los chinos te dirían que el existencialismo, el materialismo dialéctico y el misticismo de la idolatría hacia el dios Gardel son sinergias, complementariedades...

Lo de las complementariedades también va porque todos, un comunista (Montalbán), un gay (Almodóvar) y un lírico (Lepera), tienen mucho que ver con Gardel: El espectro amplio. Se diría que la vida del tipo fue una obra abierta, resiste seis mil millones de lecturas, ¿no? o como dice Ernesto Vila, "Gardel es importante porque nos junta" (comunicación personal, junio 2012).

Si con Genette afirmamos que el paratexto "constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición, sino de transacción: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público al servicio, bien o mal entendido y realizado, de una mejor acogida del texto y de una lectura más pertinente –más pertinente, claro está, a los ojos del autor" (1990: 44), podemos aportar luces a la novela: Existe una responsabilidad directa de Olascuaga sobre el marco o paratexto, pues fue él mismo quien estuvo a cargo de la edición y sus detalles gráficos. De ahí que afirmo que el proyecto escritural de *El código Gardel* se lleva a cabo ya desde los espacios peritextuales.

Acerca del texto mismo, destacaré algunos mecanismos de transgresión del relato policial. El principal móvil de este tipo de textos lo constituye la resolución de un caso. Por tanto, se trata de una estructura novelística cerrada. El protagonista, un policía o detective, resuelve el caso usando la razón (textos de los siglos XVIII y XIX), basándose en la indagación y observación, o usando la intuición, los sentimientos y la deducción (a partir del siglo XX). En sintonía con la propuesta textual de hibridar mundos, en *El código Gardel*, la detective, Malena Grisel De Vita, en su búsqueda de la verdad se vale sobre todo de su repertorio de lecturas, con lo cual volvemos

nuevamente al punto nodal de la novela: la construcción de verdades.

Si tomamos como punto de partida el principio de que “toda verdad es una ficción” (Watzlawick, Helmick Beavin y Jackson, 1982) convendremos en que toda verdad tiene su campo de validación en un contexto particular en el cual esa misma verdad es construida de un modo particular. Por eso lo ficcional y lo ficticio se excluyen necesariamente en la medida en que lo verdadero se opone a lo falso. La ficción tiene un estatuto de verdad que se sustenta en sus propias condiciones de enunciación. De ahí que el acto de interpretación de ese enunciado implique el acto de reconstrucción de sus condiciones de verdad. Y es aquí donde se evidencia la pericia narrativa del autor, pues al conjugar la ficción novelesca con hechos periodísticos de dominio público, se desdibujan las fronteras entre las condiciones de verdad de uno y otro ámbito, y coexisten verdades simultáneas cuya validez no puede territorializarse exclusivamente en “lo inventado” ni tampoco en “lo real”.

Josefina Ludmer explica este fenómeno propio de la escritura actual, y lo denomina “literaturas posautónomas”:

... estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’ [y quedan afuera-adentro en las dos fronteras]. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc]. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático (Ludmer, 2007).

De la extensa lista de nombres propios que aparece en la novela, un 80 por ciento son nombres de escritores. Le siguen los pintores y músicos. Esta sobreabundancia de referentes del mundo de la creación, dentro de la crea-

ción novelesca, instala una especie de sala de espejos, una mirada poliédrica que se multiplica, superponiéndose.

La escritura también juega a revelar y a develar las pistas de un puzzle, de modo que los lectores acompañamos a Malena De Vita en su búsqueda de pistas. Y así la acción queda en un segundo plano respecto de la relevancia que adquiere la lectura, el desentrañar códigos. Lo relevante no será tanto la acción detectivesca, sino más bien las acciones del lector y del escritor en tanto registros de otras escrituras.

Un mecanismo sobre el cual se apoya esta estructura de hibridación, es el uso de la digresión. Una digresión (del latín *digressio*, *-ōnis*, apartarse) es el efecto de romper el hilo del discurso con un cambio de tema intencionado. Lo interesante es que la mayor parte de este apartarse de la acción narrativa, apunta a lo metalingüístico, a la revisión de diversas expresiones culturales en sentido amplio, porque se incorporan tanto las artes (literatura, música, pintura, cine) como expresiones populares (fútbol, carreras de caballos) y la permanente reflexión acerca del rol social de los medios periodísticos. Estas digresiones por un lado destacan el carácter ficticio de la narración (al suspender el tiempo de la narración se opone al movimiento progresivo de la trama), pero simultánea y paratópicamente, al incorporar referentes hipercodificados del extratexto, de la “realidad”, multiplica los significados y matices de esta construcción/representación de mundo.

Es interesante, por ejemplo, advertir la cantidad de fotografías y retratos de Gardel que aparecen mencionados en la novela, configurando el recurso de la écfasis, que designa el ejercicio literario de descripción de un objeto de arte.

Estas expresiones visuales participan de un común denominador: implican suspensiones de la mirada, congelamientos. Se mencionan también numerosos estudios acerca de Gardel. Sin embargo, la obra propone que la cifra de todos los misterios está en las películas.

Considero este gesto como una invitación a revisar los nudos entre acontecimiento y representación que la memoria es llamada a deshacer y rehacer cada vez que se propone pasar de la simple revelación de los hechos a un proceso más complejo de entendimiento crítico. Una invitación tanto a conciliar distintas miradas, móviles, sobre el mito, como a construir una, a modo de detective, uniendo fragmentos ajenos y propios. Que Gardel se muestre como quiera mostrarse, que lo decodifiquemos como queramos decodificarlo, y no como las estrategias de la conmemoración, de los montajes con que una determinada narrativa de la memoria elige darle figuración al recuerdo.

Más allá de señalar las permeabilidades entre las distintas facciones del congreso y la precariedad de sus definiciones, lo que la novela se intenta cuestionar fundamentalmente es la lectura unívoca tanto de la experiencia estética y de las producciones culturales como de los términos mismos que las nombran.

Que estos grupos no sean rígidos, que nadie en la novela pueda auto-proclamarse dueño de las verdades: la novela nos llama a buscar consensos: Con la misma vehemencia con que las distintas facciones del Congreso se empeñan en “localizar” al dios en un espacio geográfico determinado, y cada uno de los medios o estudios biográficos intenta posicionar una mirada hegemónica sobre el cantante, la novela nos invita al ejercicio contrario: desterritorializar a Gardel, que es decir desterritorializar el arte. Porque más importante que el lugar de nacimiento es el lugar de residencia, y Gardel vive eternamente en la música, en el cine, en una palabra en su arte. Ésta es la patria definitiva de Gardel (“la patria del artista está donde escucha aplausos”), y nadie queda excluido de ella.

Y si la patria del escritor es la lengua en que escribe, la patria de Olascuaga es la de la democracia discursiva, donde conviven los canillitas, los locos, los eruditos, los artistas, los ricachones y las cabareteras, los futbolistas y los presidentes.

Y al hacerlo, desestructura de raíz los mecanismos de control del discurso que señala Foucault (1973): Partiendo de que en toda sociedad la producción material de los propios discursos está controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos, distingue entre tres tipos de estos procedimientos: en primer lugar los procedimientos de exclusión (de carácter externo al propio discurso, y cuya función es dominar los poderes que los discursos conllevan), entre los que se destacan los de prohibición (a través del tabú del objeto, del ritual de la circunstancia y del derecho privilegiado del sujeto que habla. En la novela, todos se sienten “autorizados” a hablar sobre Gardel, ¡hasta los caballos!, centrados en la sexualidad (revisando la supuesta homosexualidad de Gardel, al tiempo que incorporando una historia de amor entre mujeres) y en la política (convirtiendo al mismo discurso en objeto de la lucha política y no en su mera manifestación); los de separación y rechazo, como en la separación entre razón y locura (la validez de todas las tesis, incluso las de los internos psiquiátricos, y el cariño con que se retrata a Joselo Elolas, cuyo segundo apellido ha de ser “Cuaga”); y los de oposición entre lo verdadero y lo falso (en la hibridación de los textos referenciales y los ficcionales). Estos procedimientos de control sobre el discurso son los que a través de su propia historia han dado su forma general

a nuestra voluntad de saber, es decir, a la forma de nuestro conocimiento, a la distinción entre lo que es conocimiento y lo que no (Foucault, 1973)².

En virtud de lo que denomino democracia discursiva, la novela incorpora discursos e intertextos ficcionales como referenciales, abriendo al lector la posibilidad de producir sentido desde una perspectiva dinámica en que es posible afirmar, conocer, instituir y simultáneamente dudar, desacreditar, reconfigurar las verdades. En la novela conviven las referencias a la literatura “cult”, canónica, con otros referentes de corte populares, en un estatus ambiguo, casi de “subcultura”, cuales son el fútbol y el mundo de la hípica. No se destaca en la obra, ni como personaje ni como narrador, a un personaje letrado, como único ejercitante de la palabra, dueño de la escritura en una sociedad analfabeta. Los analfabetos son hablados y escritos aquí. Y con los mismos índices de ocurrencia que los letrados.

Es en este ejercicio que los lectores podemos pensarnos como sujetos en un linaje de transformaciones, como parte de una historia en devenir. Y podemos no sólo aceptar una cuota de preguntas abiertas, de órdenes no terminados sino también disfrutar de esa compleja urdimbre entre certeza e incerteza, donde no caben las respuestas únicas. A diferencia de los textos que se organizan en una secuenciación lineal progresiva, con un solo centro o línea explicativa, *El código Gardel* esboza la posibilidad de una interpretación de la realidad que tome como centro del proceso al ser humano, dialogando e interactuando con los otros. No hay verdades únicas, “objetivas”, estatuidas o clausuradas. Todo puede ser revisado: hasta el pasado es abierto, flexible. Y esta relectura del pasado, del mito, de la historia, va al corazón de la pregunta por nuestra identidad: en plena sociedad del conocimiento, de la información, esta novela nos guiña el ojo invitándonos a indagar en el conocimiento de nosotros mismos, en quiénes somos. Pareciera invitarnos a entender que no podemos interpretar, entender el mundo, hablar del mundo, sin examinarnos, sin llegar a entendernos a nosotros mismos.

Entender que, más que buscar en el ADN de Gardel, debiéramos saber de qué estamos hechos nosotros mismos. Como señala Isabel Leal:

El texto entonces ya no está sólo conformado por las letras, melodías e imágenes del tango que actualmente conocemos, sino por innumerables textos e intertextos individuales y colectivos, que convocan a un país, una región, una localidad, un barrio, una familia, un sujeto, un todo. Totalidad

² Este tema ha sido desarrollado por Inzunza, Eduardo y Pérez, María de los Ángeles, en “*El código Gardel*, de Joselo Olascuaga: Transgresiones en el relato policial”. Ponencia presentada en el Congreso SOCHEL, Osorno, 2012.

y textura que aún no alcanzamos a ver completamente, pero que el autor magistralmente nos induce a mirar (Leal, 2011).

En efecto, el escritor nos insta a la reflexión. Y lo hace mientras nos entretiene jugando a los detectives, sin sermones ni una pretendida autoridad moral o intelectual que lo sitúe delante de las masas para guiarlas. Lo hace luchando contra las multiformas de poder allí donde realiza su labor, en el terreno del “saber”, de la “verdad”, de la “conciencia”, del “discurso”.

Al cerrar la novela nos podemos quedar con una sensación de posmodernidad o de siglo XX cambalache. Pero por sobre todo, nos quedamos con la certeza del arte como *locus* posible, de la literatura como el espacio paratópico donde conviven todos los discursos, todas las nacionalidades, todos los Gardeles.

REFERENCIAS

- Anderson, Benedict. (1983). *Imagined communities*. London: Verso.
- Carrasco, Iván. (1979). Dos discursos complementarios: las dedicatorias y las notas. *Estudios Filológicos*, 14, 129-137.
- _____. (1984). Los títulos en el texto poético. *Estudios Filológicos*, 19, 69-80.
- Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Eliade, Mircea. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- Foucault, Michel. (1973). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Genette, Gerard. (1990). El paratexto. Introducción a *Umbrales*. *Criterios*, 43, 25-28.
- Leal, Isabel. (2011). Códigos del código. Presentación de la novela *El código Gardel* en la Universidad San Sebastián, sede Concepción, 19/12/11 [en línea]. Disponible en <http://www.laondadigital.com/LaOnda/LaOnda/559/C2.htm>. Consulta: 23.09.2013.
- Lotman, Iuri. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- Ludmer, Josefina. (2007). Literaturas postautónomas. *Ciberletras, Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, 17 [en línea]. Disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Consulta: 27.08.2012.
- Pineda Botero, Alvaro. (1987). *Teoría de la novela*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Olascuaga, Joselo. (2011). *El código Gardel*. Montevideo: Edición de autor.

- _____. (2005). Entrevista a Joselo Olascuaga. *Semanario Búsqueda*, jueves 16 de junio, sin página.
- Sans, Isabel. (2008). *Identidad y globalización en el carnaval*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Watzlawick, Paul; Helmick Beavin, Janet y Don D. Jackson. (1982). *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.