**Más allá de los límites: Una lectura de *Madrid: frontera* de David Llorente**

**Beatriz Hernández**

**Universidad del Salvador**

**Introducción**

Esta novela pertenece al *género negro*, cuya característica central radica en la visión crítica de una sociedad más allá del propósito de develar un crimen. El título de la misma establece una analogía entre Madrid y la frontera. Se trata de un espacio que se vuelve fronterizo en tanto se caracteriza por la marginalidad, la pobreza, el hambre y la indiferencia frente a la miseria, enfermedades y desamparo de los habitantes. Pero, esta instancia fronteriza propia del género negro se desarrolla hasta llegar a constituir una *utopía negativa,* que nos interpela en el juego entre ficción y realidad. Se considerará en esta lectura cómo a partir de diferentes recursos se entabla una relación que oscila entre la aceptación y el rechazo del mundo que -a partir de cierta ambigüedad genérica- va construyendo en su relato.

**La voz narradora**

En el primer capítulo, titulado “La madre de todas las desgracias”, se considera esa condición desgraciada que consiste en la pérdida de identidad. El personaje principal, presentado por la voz narradora, es el destinatario, el tú al que se dirige: “Te llamas Igi W. Manchester. Tienes treinta años y tu vida es un interminable día de lluvia”. De esta manera, la enunciación produce un efecto de cercanía. Así, *yo* y *tú*, como señala Pimentel (1998: 138), son solidarios, refuerzan la ilusión de oralidad y dan lugar a una inestabilidad vocal pues el relato oscila entre lo *heterodiegético* (el relato se focaliza en la conciencia del personaje) y lo *homodiegético* (la narración en segunda persona implica necesariamente la presencia de un yo que narra y describe). En esta instancia, se hace ostensivo el enunciado que Bajtin, desde su pensamiento semiótico-lingüístico, concibe como *metáfora de la oralidad codificada por escrito*. Se trata de una comunicación escrita, de segundo grado, donde resuenan las voces, posiciones y opiniones de los otros y se concibe la existencia del yo en tanto está relacionado a un tú (Buvnova, 2006). En el texto que se analiza, después de cada enunciado aseverativo que va describiendo o narrando lo que sucede, la voz del otro (del personaje) realiza la pregunta para que el narrador le diga cómo proceder o qué pensar. Puede considerarse, asimismo, que se trata de un desdoblamiento del propio sujeto:

Levantas la cabeza. La gente entra en el callejón y vuelca los contenedores de basura. Has visto un paquete de galletas.

¿Soy uno de ellos?

Me preguntas si eres uno de ellos. ¿Tan pronto has olvidado que la pérdida de identidad (no saber quiénes somos) es la madre de todas las desgracias?

Perdona. (Llorente, 2016: 13)

La voz narradora reflexiona acerca de los males que conlleva la venganza. Se trata de un discurso *doxal o gnómico*, que hace sentir la presencia de la voz autorial emitiendo opiniones y juicios con lo cual define claramente su posición ideológica y se instala en un espacio de subjetividad que puede ser objeto de debate. (Pimentel, 1995).

La venganza es un desquite. La venganza se suele disfrazar de justicia, pero en realidad no persigue un fin reparador, sino ofensivo. Más claro: la venganza, pretende que una persona sufra el mismo dolor (o más) que esa misma persona me causó a mí. La venganza, si produce placer, es porque deriva del rencor. Es la calma de saber que (por fin) se te cierra una herida.

El tiempo no importa. (Llorente, 2016: 68)

En los ejemplos previamente transcriptos una *voz irónica* se encuentra en los incisos entre paréntesis que se intercalan en el enunciado. Esa segunda voz a través de modalizadores plantea dudas sobre la credibilidad de la voz narradora, al interponer comentarios que corroen la aparente objetividad del relato. Oscilamos entonces entre la creencia y la duda. ¿Quién narra? ¿Hasta qué punto lo que se narra y describe es creíble o verosímil? Se trata de un relato que se hace obsesivo en su monótona repetición, pues no hay posibilidad de un relato fluido que pueda contar el horror con coherencia y exactitud. Por eso, la base del relato, el principio constructivo se halla en la anáfora y la reiteración:

Pero no has andado ni cien metros cuando te das cuenta de que (corbata, gabardina, sombrero) hay dos hombres que te están siguiendo.

¿Quiénes son?

Caminan detrás de ti y no dejan de mirarte. Van más rápido o más despacio, dependiendo de tu paso. Quieren mantener siempre la misma distancia.

¿Por qué?

Te pones nervioso. Te metes en un callejón y echas a correr. Llegas a una plaza. Los dos hombres (corbata, gabardina, sombrero) siguen detrás de ti. Uno de ellos lleva algo en la mano.

¿Un arma? (Llerena, 2016: 26)

Los personajes que participan en la diégesis son presentados con su nombre en los títulos de cada parte en que se divide cada capítulo (Óliver, Morgana, Norberto, Eufride, Damián Ferrugoso entre muchos otros). Allí cumplen un papel importante y finalmente sucumben con una muerte violenta. Así desfila ante nuestra vista una galería de seres comunes y, de fondo, la muchedumbre que comparte el mismo destino.

Se construye así un entramado en el cual se establece, entre el espacio físico y social, una relación dinámica de mutua implicación y explicación pues se produce en los personajes una contaminación del entorno semántico desvalorizante . (Pimentel, 1998):

Los comebasura (debajo de la lluvia que no para de caer) caminan entre los escombros del edificio derrumbado e intentan encontrar a sus hijos. Todos empujan al mismo tiempo para apartar las piedras. Nadie llora. El odio se mezcla con la sangre y la envenena. La venganza es una de las conductas humanas más funcionales.

(Llerena, 2016: 68)

Como señala Pimentel (1998) todo discurso *figural* constituye un punto de vista sobre el mundo, una postura ideológica la cual supone el conjunto de creencias que orienta la acción y la percepción del mundo. Este discurso que está a medio camino entre la voz autorial y la voz del personaje (la convergencia de las dos voces) contribuye a la construcción de una personalidad individual que establece la función de la venganza como un acto de supervivencia y orienta la narración hacia esa finalidad.

La novela se ubica en un tiempo innominado de la ciudad de Madrid que está devastada, las calles han perdido su nombre, el museo del Prado está en ruinas, ya no pasan autobuses, pues no hay necesidad de ir a ninguna parte, y apenas hay memoria de los viejos tiempos. Allí ya no amanece, y reina la noche en forma permanente. La lluvia es constante y produce en los habitantes la pérdida de voluntad. Es una ciudad habitada por mendigos que deambulan por sus calles y parques y duermen bajo cartones. La preocupación principal se encuentra en conseguir alimento, escarbando en las montañas de basura, cuya ingesta está prohibida. La abundancia se encuentra en los pisos sin habitar, debido a que los bancos los han vaciado mediante el trabajo de la comisión judicial. Hay también abundancia de desempleados y de los llamados “comebasura”, que se arrojan sobre los restos de comida de restaurantes y supermercados. También integran esta muchedumbre de seres de frontera, los marginales, los no-gobernables, los que se rebelan contra la injusticia y son perseguidos y finalmente capturados y asesinados. La contracara de estos desplazados del sistema se encuentra en los barrios opulentos, lujosos, en los que viven miembros del gobierno, funcionarios de El Cubo y banqueros. Sometidos a la dictadura de El Cubo, los habitantes se van convirtiendo en seres inhumanos que solo se movilizan por el hambre. Así se va desarrollando la historia propia del género negro, en la que la muerte violenta es el acontecer cotidiano.

**El hilo conductor de la trama**

El personaje que establece el hilo conductor es Igi W. Manchester. Al inicio de la narración Igi es echado de la habitación que alquilaba y se ve obligado a vivir en la calle:

El señor Nausía te dice que si no aceptas su última oferta (la de instalarte en el sillón de orejas del cuarto de estar), será mejor que te vayas a la calle y que no vuelvas más.

¿Qué hago?

Das un portazo. El ascensor no funciona. Los escalones están llenos de mendigos. Tienes que caminar por encima de ellos para salir a la calle.

¿A qué calle?

Las calles de Madrid ya no tienen nombre. Esta calle por la que caminas (en realidad) es una avenida que atraviesa la ciudad de punta a punta. ¿Quieres que le pongamos un nombre? La podemos llamar avenida del Hambre. ¿Te parece bien?

Sí. (Llorente, 2016: 10)

Se trata de una visión *figural* (Pimentel, 1998) es decir, una visión subjetiva, que depende de las limitaciones propias del personaje, el cual se presenta como la *conciencia focal* desde la cual se describe. Es así el punto de articulación entre el espacio proyectado y los sistemas ideológico-culturales que se le van superponiendo. Así observamos, en la descripción, la serie predicativa referida a objetos que remiten a la ciudad y al espacio destinado a ser recorrido, los pasajes (calles, escaleras) que se caracterizan por la *proliferación y caos* consiguiente debido a la multitud de marginales (los mendigos o pordioseros que llenan las escaleras, y las plazas y calles de la urbe), y la serie que señala la *carencia* o *ausencia* (calles sin nombre, ascensores que ya no funcionan, casas vacías).

En la dimensión espacial horizontal se realiza al comienzo un recorrido que va desde adentro hacia afuera. Del interior a la intemperie. Asimismo, en la dimensión vertical se produce un descenso espacial que simboliza una caída en la condición humana. Igi desciende las escaleras, camina sobre las ruinas del museo del Prado y, más adelante, desciende por la calle y llega a la iglesia de los Jerónimos donde, detrás de la alambrada de púas, se aglomeran los mendigos. Así, la iglesia, llega a configurarse en un espacio alambrado como un campo de concentración que marca el afuera en el templo y el adentro en la ciudad, y los mendigos se ubican afuera de ese espacio que en otro tiempo era símbolo de lo sagrado.

Esta condición central del protagonista se evidencia en ciertos rasgos temáticos redundantes en la dimensión temporal: A partir de los datos de su edad y el lugar que habita en esa época, se nos indica el paso del tiempo: A los treinta es desalojado y vive en la calle; a los treinta y tres vive en un contenedor de reciclaje de papel; a los treinta y ocho habita el faro abandonado. El quiebre que marca un punto de inflexión se produce a los cincuenta, cuando cambia su nombre por el de David W. González y declara tener cuarenta y dos años. Bajo esta falsa identidad se incorpora al grupo que trabaja para el gobierno con el objetivo secreto de llevar a cabo una venganza organizada por otro de los personajes (el profesor Andrés Mateo Cabanillas) y, con otros miembros como Morgana, llevar a cabo esta misión. Cuando Igi comienza a vivir en una situación más confortable, deja de lado este objetivo y va dando muerte a todos los que podrían denunciarlo. Así va escalando posiciones y llega a ocupar el cargo de primer ministro. Para poder vengarse ha sido preciso perder nuevamente la identidad, situación que había padecido desde el comienzo, al ser echado a la calle. Y cada vez se asemeja más a aquellos que gobiernan la ciudad.

De esta manera se establece un efecto de espejo fundado en la redundancia de ciertos rasgos típicos de quienes ejercen la función policial. Y finalmente Igi se convierte en un asesino, un psicópata, que mata y viola sin piedad ni remordimientos, y disfruta al hacerlo.

Esta degradación del personaje tiene su correlato en la degradación general de la urbe. A medida que avanza la narración, cada vez más van *in crescendo* la desocupación, la pobreza, la mortandad, los asesinatos. El ritmo de la narración al emplear la anáfora y la repetición se presenta como si fuera propio de una plegaria o una letanía. O bien, un juego que se repite como los que realizan los niños. Ese ritmo monótono, pesado, denso como la vida de la urbe subvierte la ilusión referencial y supone la imposibilidad de cambio o de salida. Sólo se acepta en la enseñanza el dictado de clases que traten sobre economía, se prohíben las artes y la literatura, en general, aquellas disciplinas propias de las humanidades, y se queman los libros. Incluso la institución religiosa ha aceptado este estado de cosas y participa en las acciones del gobierno. También vemos aquí la creciente corrupción en la distribución de alimentos. Si al inicio el padre Simeón arrojaba las bolsas de residuos fuera de la iglesia y de la alambrada de púas, ahora esa actividad se ha vuelto lucrativa y la prohibición se dirige hacia quienes quieren donar la comida. La ciudad tiene en esa época un mar y un lago, pero se trata de una naturaleza que el hombre ha degradado a tal extremo que los animales han huido de ese espacio urbano. El mar es negro, está contaminado por el petróleo, y poblado de mitológicas sirenas que con su canto atraen a los hombres que finalmente sucumben en sus aguas. El lago alberga seres monstruosos, los no-abortados, aquellos seres nacidos con malformaciones que aguardan la llegada de la muerte. Los muertos han aumentado en tal cantidad que es preciso enterrarlos en espacios públicos de pasaje, como los arcenes y las cunetas.

**La imposible memoria del tiempo pasado**

El recuerdo de los viejos tiempos que emerge a cada instante en la mente de Igi es rechazado. El contraste entre el pasado y el presente se potencia en la imagen del museo del Prado en ruinas, al tratarse de un espacio conservatorio de la belleza y el arte de la humanidad. Así podemos establecer un tiempo presente de la historia que no se concibe sin ese pasado que evoca lo que ya no es y que se ubica, para nosotros, los lectores, en un tiempo futuro de lo que aún no es pero podría llegar a ser. Aquí convergen y se entrecruzan el tiempo pasado y el tiempo presente/futuro. La memoria de esos tiempos perdidos, de un pasado remoto, cuando brillaba el sol y la vida tenía calidez, cuando la gente habitaba los pisos y tenía trabajo, cuando aún había animales, se conserva en un cuaderno, *La crónica de los tiempos viejos*. Su autor, Norberto, antes de morir quemado al estilo bonzo, se lo ha regalado a Igi, pensando que pronto será el único libro que se conserve. La traición de este último impide que el libro sea conservado. Es el acto que cierra la novela.

Pero esta no es la única forma por la que se procura la preservación de la memoria del pasado. El personaje de Eufride, que da el título al último capítulo de la primera parte, busca documentar lo que está sucediendo en la urbe mediante la fotografía y logra dar a publicidad en la televisión, los cines, los ordenadores conectados a Internet, los monitores publicitarios de la ciudad, todo lo que ha registrado con la cámara. Se trata de la reproducción por medios tecnológicos de imágenes que son reconocibles en la memoria de la gente, como es el caso de la publicidad de los beneficios de comprar la casa con las facilidades que daba la hipoteca. Asimismo, las trágicas consecuencias para muchas de las personas que se valieron de este sistema y lo perdieron todo, a veces hasta la vida, por los suicidios que provocaron tales pérdidas. Entonces el lector puede reconocer y reconocerse en esas imágenes mediáticas que la ficción ubica en un futuro impreciso.

**Entre el género policial negro y la utopía negativa**

Se puede observar en esta novela la pertenencia a la línea que, a mediados del siglo XX, establece un acercamiento entre la utopía y el género de ciencia ficción, por entonces en auge. Buena parte de dichas ficciones tienen lugar en un tiempo futuro, como es el caso de la antiutopía *Farenheit 451* (1955) de Ray Bradbury. Esta última plantea- como también sucede en la novela que analizamos- un mundo en el cual, debido a que los libros han sido prohibidos, los bomberos tienen por misión quemar los que todavía están en manos de la gente, tarea se realiza en la plaza de Castilla. Según Graciela Fernández (2005) la condición antiutópica produce la aceleración de la disolución social, que se vincula a los procesos de desencantamiento (Max Weber) y la des-erotización de la cultura (Marcuse), procesos que caracterizan a la sociedad posmoderna. El género de las utopías comprende la antiutopía y sus variantes como una de sus especies, caracterizada por presentar recursos propios de la utopía como es lo ficcional y, fundamentalmente, la descripción de un modelo inexistente pero posible. Así, esta obra puede ser considerada una “utopía preventiva” (Glusberg: 1994) al modo de A. Huxley, G. Orwell o R. Bradbury, advirtiendo a la sociedad actual acerca de la posibilidad de un futuro inhumano. Esa posibilidad es la que otorga dramaticidad al texto y nos lleva a plantearnos los límites de la ficción, como así también el concepto de realidad, concepto que, a lo largo del siglo XX, se ha ido cargando de rasgos que producen una enorme ambigüedad. En la literatura utópica los límites de la ficción plantean interrogantes acerca de la verosimilitud de la historia. En la dimensión espacial la ciudad es reconocible por el lector a partir de la función verosimilizante de la referencia textual (Madrid, el parque del Retiro, la plaza Castilla, la plaza del Kilómetro Zero) que garantiza el *efecto de realidad*. El narrador, sin embargo, impone su propia mitología e imagina una ciudad-escombros (maquinaria muerta, tuberías interminables, ciudad de andamios, zanjas como toboganes), una ciudad-cementerio (Las aceras y las cunetas de la ciudad de Madrid están llenas de cadáveres), una ciudad del hambre (Madrid es una ciudad de estómagos vacíos y de pómulos afilados como lapiceros). Todas estas denominaciones se pueden aplicar en diferentes momentos de la narración. Esta ciudad se define así por la ausencia, por lo que ya no está, lo que se ha perdido o degradado, tanto en los espacios interiores como en el espacio público. Así, el recorrido que media entre uno y otro género se puede leer desde la perspectiva que formula Rem Koolhaas en su obra *Espacio basura* (2002): el fenómeno social de la *basurización*. En el espacio-basura, el concepto de reciclaje es central, pero también se refiere simbólicamente al proceso según el cual buena parte de la población, es contemplada por las élites poderosas como desecho sin posibilidades de integrarse al cuerpo social. En esta distopía la ciudad se caracteriza por su “insularidad”[[1]](#footnote-1) tanto temporal (es otro tiempo que se diferencia del tiempo anterior marcado por los incisos entre paréntesis) como espacial (fracasa en su intento de expandirse y permanece, quizás para siempre, a medio construir, aislada del mundo).El texto de Llorente cierra toda posibilidad de salida, puesto que incluso aquellos que guardan en su memoria un libro, terminan siendo asesinados. Aquí no hay esperanza ni redención posible.

**Bibliografía consultada**

Bubnova, Tatiana. (2006). Voz, sentido y diálogo en Bajtín. *Acta poética*, [online] 2006, vol. 27, n. 1, pp. 97-114. ISSN 2448-735X *27*(1), 97-114. Recuperado en 27 de enero de 2021 de:http://www.scielo.org.mx/scieloOrg/php/reference.php?pid=S0185-3082200

Corcuff, Philippe (2016) “´Juegos de lenguaje´ del género negro: novela, cine y series”. Recuperado el 30/01/21 de: http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v11n21/2007-8110-crs-11-21-00009.pdf

Fernández, Graciela (2005) *Utopía. Contribución al estudio del concepto.* Mar del Plata, Argentina: Ediciones Suárez.

Glusberg, Jorge (1994) Arquitectura y Utopía: Sant’Elia y Chernikov. En: Fortunati, Vita [et al] (comp.), *Utopías*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Llorente, David (2016) *Madrid: frontera*. Barcelona: Editorial ALREVÉS.

Pimentel, Luz Aurora (1998) *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa.* México: XXI-Siglo Veintiuno editores.

1. Con este término Graciela Fernández (2005) señala un rasgo característico de las utopías. A medida que las utopías se hacen más programáticas y menos novelescas, se torna más evidente que se hallan relacionadas con una particular concepción del futuro. [↑](#footnote-ref-1)