

taller de letras

REVISTA DE LA FACULTAD DE LETRAS DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Triste chanco enjabonado. La imagen de Buenos Aires en *Ningún infierno*, de Alejandro Hosne

Sad soapy pig. The image of Buenos Aires in *Ningún infierno*, by Alejandro Hosne

Alberto Sánchez Medina

Universidad de Salamanca

asmedina@usal.es

orcid.org/0000-0001-5298-674

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 150-180

DOI: doi.org/10.7764/TL.75.150-180

ISSN: 2735-6825

Fecha de recepción: abril 2024

Fecha de aceptación: noviembre 2024

Triste choncho enjabonado. La imagen de Buenos Aires en *Ningún infierno*, de Alejandro Hosne

*

Sad soapy pig. The image of Buenos Aires in *Ningún infierno*,
by Alejandro Hosne

Alberto Sánchez Medina
Universidad de Salamanca
asmolina@usal.es

Resumen

El artículo analiza la representación de la ciudad de Buenos Aires en relación con la experiencia neoliberal argentina de los noventa en la novela *Ningún infierno*, del escritor argentino Alejandro Hosne. La naturaleza deambulante del narrador protagonista, un asesino que trabaja de día como supervisor en una agencia de *telemarketing* y que por las noches se lanza a las calles de la Buenos Aires en busca de víctimas, determina la perspectiva de crítica urbana que adopta la novela, donde la metrópoli aparece como un espacio degradado por la agresiva implantación del neoliberalismo llevada a cabo por los gobiernos de Carlos Menem (1989-1999). La distancia entre el ser y el parecer de la nueva urbe se aborda desde una mirada sarcástica que da cuenta y enjuicia negativamente las transformaciones de la ciudad y de sus habitantes.

Palabras clave: literatura argentina, Alejandro Hosne, Buenos Aires, ciudad, violencia.

Abstract

The article analyzes the representation of the city of Buenos Aires in relation to the Argentine neoliberal experience of the nineties in the novel *No Hell*, by the Argentine writer Alejandro Hosne. The wandering nature of the main narrator, a murderer who works by day as a supervisor in a telemarketing agency and who at night takes to the streets of Buenos Aires in search of victims, determines the perspective of urban criticism that the novel adopts. In it, the metropolis appears as a space degraded by the aggressive implementation of neoliberalism carried out by the governments of Carlos Menem (1989-1999). The distance between the being and the appearance of the new city is approached from a sarcastic perspective that accounts for and negatively judges the transformations of the city and its inhabitants.

Keywords: Argentine Literature, Alejandro Hosne, Buenos Aires, City, Violence.

En el gran abandono lánguido que rodea la ciudad, allí donde la mentira de su lujo va a chorrear y acabar en podredumbre, la ciudad muestra a quien lo quiera ver su gran trasero de cubos de basura.

Louis Ferdinand Céline, *Viaje al fin de la noche*

Introducción

Los asesinos ficticiales resultan idóneos para el despliegue de una estrategia de destrucción creativa que, en línea con los postulados de Georges Bataille, *negativice* la realidad para crear un mundo moral propio que conteste, examine y reevalúe la moral dominante. Desde otro ángulo, cabría asimilar al asesino literario a lo que Miguel Ángel Hernández agrupa a partir de Walter Benjamin bajo el marbete de “imagen dialéctica”, y que se corresponde con “ciertas figuras de la modernidad, como el *flâneur* o la prostituta, que condensan significados y temporalidades diferentes: sueños y catástrofes, promesas y decepciones” (57). Los tiempos de crisis propician la elección un personaje extremo que parece dar la razón a Jean Baudrillard cuando anima a tomar un punto de vista delirante en un mundo que no lo es menos.¹

Si además se trata de un asesino en serie, la multiplicación de los crímenes se presta al relato *in itinere* de la búsqueda de nuevas víctimas. La lógica de la serialidad implica por lo común un desplazamiento que resulta con frecuencia en un mapeo crítico del espacio circundante. Aquellos narradores que escogen el punto de vista del asesino suelen hacerlo entre otros motivos para recorrer con la personalidad extravagante del personaje las fronteras y límites de un espacio por lo común urbano y normalmente marcado por la degradación. Las palabras y los pensamientos de estos personajes malevolentes de percepción alterada aparecen en movimiento, recibiendo e interpretando el estímulo de la dimensión espacio-temporal, que interpretan de acuerdo con una especie de psicogeografía de la violencia a través de la cual conceptos como el poder, la desigualdad o la pobreza se espacializan.

1 Sin pretensión de exhaustividad, podemos nombrar algunas novelas del ámbito latinoamericano que giran en torno al personaje del asesino: *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo; *O matador* de Patricia Melo; *La otra cara de Rock Hudson* (1997) de Guillermo Fadanelli; *Derretimiento* (1998) de Daniel Mella; *El círculo de los escritores asesinos* (2006) de Diego Trelles Paz; *La muerte me da* (2007) de Cristina Rivera Garza; *El Killer* (2007) de Josué Montijo; *Toño Ciruelo* (2017) de Evelio Rosero; *Magnetizado* (2018) de Carlos Busqued; *Mujeres que matan* (2018) de Alberto Barrera Tyszka; o *Degenerado* (2019) de Ariana Harwicz.

El presente artículo se propone analizar la imagen del espacio urbano de la ciudad de Buenos Aires de la década de los noventa a partir de la mirada del asesino de *Ningún infierno* (2011), novela del argentino Alejandro Hosne protagonizada y narrada por un joven que trabaja de día como supervisor en una agencia de *telemarketing* y que por las noches se lanza a las calles de la Buenos Aires de los noventa —concretamente, durante el segundo gobierno de Carlos Menem (1995-1999)²— a asesinar gente que, según su peculiar criterio, merece morir. El homicida que protagoniza el relato deambula por la metrópoli bonaerense captando la esencia de lugares que por su emplazamiento, función o forma representan un afuera, un reverso o límite que permite revelar o entrever las lógicas perversas sobre las que se asienta su mundo. Mi intención es demostrar cómo por medio de una literatura *en tránsito*, la mirada distante y camuflada del asesino consigue arrojar luz sobre la alienación y la deshumanización que caracterizaron la vida en la ciudad en la Buenos Aires de los noventa. A través del análisis de los distintos ejes temáticos y metafóricos que configuran la imagen negativa de la ciudad en la novela, desde su transformación urbana, la creciente preocupación por la seguridad y el papel de los medios de comunicación hasta la *flâneurie* tendente a mostrar las apariencias que se han adueñado de la urbe, el poder simbólico otorgado a la noche o el tropo de la ciudad como cuerpo enfermo, me propongo revelar desde un enfoque multidisciplinar los modos en que esta mirada extrema se emplea para poner al descubierto las contradicciones del espacio urbano y sus habitantes, surgidas o agudizadas en una década marcada por la neoliberalización de la economía, la política y la sociedad.

La marca fundamental

Durante el día, el asesino, que aparece sin nombre en la novela, se oculta bajo la fachada de trabajador modélico para revelar la trastienda de los negocios turbios de una empresa que ejemplifica la cultura empresarial neoliberal, mientras que por la noche son frecuentes sus salidas con sus amigos Pablo y Sebas a boliches, donde también se mimetiza con el entorno para criticar lo superficial de una cultura obsesionada por el consumo, la visibilidad y la apariencia. La novela está concebida como un viaje interior en el que la seducción de la adolescente Julieta, hermana de Sebas, representa la única esperanza redentora para el protagonista: “Sentí que era lo que yo buscaba desde el inicio de mi viaje, la posibilidad de comprobar si

2 Tan solo una referencia temporal en la novela nos indica que estamos en la segunda legislatura de Menem, cuando un personaje exclama: “¡A nadie le importa un carajo nada, se quejan pero bien que votaron otra vez a este hijo de puta!” (256).

existía algo más que toda esa basura que yo trituraba una y otra vez en las calles sin sacarle una gota de verdad” (80).

A lo largo de sus numerosas salidas, el asesino da fe de lo que Pedro Pírez llama la “marca fundamental” (100) que dejaron en el conjunto de la sociedad y en la ciudad metropolitana de Buenos Aires los años del gobierno de Menem: “Hasta los años noventa del siglo XX los grupos de altos recursos de Buenos Aires residían casi exclusivamente en el centro, que mantenía gran calidad urbana. Con las orientaciones neoliberales, aparecieron condiciones que provocaron su suburbanización, y la configuración de un territorio diferenciado, desigual y fragmentado” (104). El realismo referencial de *Ningún infierno*, lleno de marcas espaciales con las que es posible identificar calles, barrios, edificios, centros comerciales, discotecas, comercios y líneas de autobuses, se pone al servicio de una crítica despiadada, de aspectos como el incremento de la desigualdad, la pobreza urbana y la contaminación, el deterioro de los servicios públicos, la aparición de grandes centros comerciales con la consiguiente desaparición de negocios tradicionales, el cambio en los hábitos de consumo, la privatización y segregación de barrios enteros y la incipiente obsesión por la seguridad.

Adrián Gorelik pone como ejemplo de los nuevos imaginarios de la descomposición social y urbana que sufrió Buenos Aires en los noventa la película *Mala época* (1999), una obra que muestra una ciudad “dura, despiadada, sin lugar para el candor, la amistad o la pasión; una ciudad expulsiva, territorio de una guerra sin cuartel de todos contra todos; por añadidura, una guerra sorda y mezquina, sin heroísmos, sin aprestos de batalla, una guerra naturalizada en gestos cotidianos de agresividad refleja y mecánica” (161).³ Encontramos esta misma visión en *Ningún infierno* como parte del discurso negativo del protagonista, en una obra que tiene mucho de crónica urbana en su intento por dar cuenta de la metamorfosis neoliberal. Gorelik escribe que la novedad principal que aporta *Mala época* en la representación de Buenos Aires es que expresa por vez primera “la certidumbre de su irreversibilidad” (173). “La novedad de *Mala época* no es informarnos de las fracturas sociales y urbanas que hoy atraviesan Buenos Aires, sino de que, por primera vez, estas han sido aceptadas, por la política y por la sociedad, como un dato inmodificable; que han sido incorporadas a la vida cotidiana organizando de acuerdo con ellas todas

3 Esta misma atmósfera negativa puede hallarse en otras obras célebres de la época, como la novela *Bajar es lo peor* (1995) de Mariana Enríquez; la película *Pizza, birra, faso* (1998), escrita y dirigida por Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano; o la serie *Okupas* (2000), escrita por Alberto Muñoz, Esther Feldman y Bruno Stagnaro y dirigida por este último.

las pautas culturales” (174). Esa resignación se encuentra en la novela de Hosne, cuyo protagonista va registrando la súbita transformación de la ciudad y de sus habitantes, a modo de radar rastreador que observa, analiza y traslada el informe de los daños infligidos por el menemismo a la urbe, las “mentiras insostenibles” (253), como las llama el asesino al señalar los cambios sufridos desde Nueve de Julio a Callao: “Corrientes languidecía con sus neocafés globalizados, con la ausencia de librerías sobrecargadas y el advenimiento de quiosquitos y locales de importación berreta, quedando realmente asmática por falta de cines” (254). La personificación constante de los espacios se orienta a la disección en cuerpo y alma de la ciudad, siempre con un frío escalpelo discursivo. En otra ocasión, al entrar en el café La Paz, en la céntrica y bulliciosa avenida Corrientes, el asesino se lamenta del efecto desencantador de las remodelaciones de viejos negocios en los que la limpieza de cara implica la pérdida de su personalidad, de su *aura*: “La globalización lo había tocado con su varita de nula magia” (253).

Gorelik se refiere a cómo a partir de los años ochenta la visión unitaria sobre Buenos Aires como proyecto derivó en una visión de la ciudad como “*patchwork* de proyectos”: “el fin de la ilusión de una forma única traía a la luz la potencial riqueza de un manojo de fragmentos urbanos en conflicto, convirtiendo el trabajo de su historia cultural en una arqueología de los múltiples futuros modernos fracasados” (165). El protagonista de *Ningún infierno* consigna el fin de la ambiciosa visión urbanística que tuvo lugar a principios de siglo XX, cuando entra a la “mansión de clase media” (82) de su amigo Sebas, en el barrio de Almagro, y observa: “Parecía que ochenta años atrás la gente quería creer en algo, se guardaba mucho espacio, como si preparara grandes proyectos a partir de la generosidad del hogar” (8). La novela da así por clausurado ese gran proyecto del pasado para dar cuenta de la nueva pluralidad de ciudades en conflicto que contiene Buenos Aires.

Cada zona o barrio determina las costumbres y usos de la ciudad, un *ethos* urbano que varía según la edad, el nivel socioeconómico y la fisonomía de los ciudadanos. Un área otrora rica en cines como Santa Fe y Callao, se llenó en los noventa de centros comerciales, todo un signo del replanteamiento del concepto de ocio en favor del consumismo y el entretenimiento, y en detrimento de un consumo de tipo cultural. Por medio de panorámicas impresionistas, el relator ataca el cambio con un lenguaje lleno de popularismos, vulgarismos e impropiedades, a través de la semblanza hiriente de sus jóvenes transeúntes, preocupados por aparentar en contraste con el uso tradicional de la ciudad que hacen los vecinos más viejos:

Una multitud deambulaba en círculos alrededor de Congreso, decidiendo qué hacer. La gente mayor salía del único cine de la zona o de algún restaurant. La pendejada morena rumbeaba para la bailanta y el tetra, peregrinación hacia el Once. Fui hacia Santa Fe. Las caras y las voces se agudizan, las minas pasaron de mucamas a hijas de la patrona, apetitosas, putas sin precio fijo, desfilando por pasarelas públicas de cemento. Los hombres, entalcados, quemados por lámpara, miraban con altanería. Volaban solos o en bandado sobre el centro de su estrecho laberinto, Santa Fe y Callao. Cada época tiene sus lugares y sus voceros. (48)

Contra-*flânerie*

Junto al comentario negativo acerca de las profundas transformaciones neoliberales que sufre la metrópoli⁴ y sus habitantes encontramos la visión particular que construye el personaje transformando en impresiones abstractas los estímulos sensibles que percibe en su continuo deambular. Si el *flâneur* benjaminiano comparte con la multitud a la que se abandona su situación de mercancía, aun de manera inconsciente, el asesino innominado trata de distanciarse conscientemente y atacar cualquier actitud empática con la mercancía. ¿Se puede ser un *flâneur* en plena fiebre neoliberalizadora de una metrópoli como Buenos Aires? Tal parece ser el reto que se propone el asesino-narrador de *Ningún infierno*, que no deja de desplazarse por la ciudad a lo largo de la novela cartografiando su fisonomía, proyectando una mirada extrañada que podríamos llamar una “contra-*flânerie*”, dedicada a ridiculizar el empobrecimiento existencial de los porteños a manos de la episteme neoliberal. La actitud del protagonista aparece como contrapeso de la anomia de la mayoría, en la relación desigual de un “yo” contra la mayoría que bascula sobre un eje urbano:

4 Destaca entre estas transformaciones la renovación, con la creación de un barrio entero, de Puerto Madero, como ejemplo del nuevo tipo de urbanismo que impuso el menemato. Como señala María Mercedes Di Virgilio: “La implementación de la Ley de Reforma del Estado y de Emergencia Económica (1989) y la puesta en marcha del Plan de Convertibilidad (1991) profundizaron las condiciones generadas en la Dictadura. La reducción de las tasas de interés en el mercado financiero local, la apertura de líneas de crédito para la adquisición de viviendas y la incorporación al mercado inmobiliario de tierras e inmuebles del Estado desafectados de sus usos originales (Puerto Madero es un caso paradigmático en este sentido) facilitaron el auge constructivo” (13).

Si hay algo que hice fue viajar por esta ciudad, y siempre encontré en las personas la misma hipocresía, impulsos que no eran sueños, eran necesidades, y creadas por otros... en vez de rebelarse, de negar sus existencias inmundas exigían, robaban, pasivos, sin crear, sin oponer... Me encargué de mostrarles que ni vivos ni muertos servían para un carajo. Ser un cobarde a la deriva no es vivir. (396-397)

Para Edgard Allan Poe, escribe Benjamin, el *flâneur* es “alguien que no está cómodo en su sociedad. Por eso busca la multitud; no habrá que buscar lejos la razón por la que se oculta en medio de ella. Poe difumina adrede la diferencia entre el *flâneur* y el asocial, pues un hombre se hace tanto más sospechoso entre la masa cuanto más difícil es dar con él” (83-84). Podemos asimilar esta mirada del personaje de Poe en el cuento *El hombre de la multitud* (1840) a la del autoproclamado “inhallable” (72) protagonista de *Ningún infierno*, un emboscado urbano que hace suyas las conductas de la mayoría para pasar desapercibido y para sorprender en falta a las víctimas de su odio social. Del mismo modo que en el texto de Poe, en el que “las personas siempre se comportan como si no pudieran expresarse sino ya, para siempre, de manera refleja” (89), *Ningún infierno* trasluce una actitud mecánica, aborregada y servil de los habitantes de Buenos Aires, una multitud que el asesino denuncia con ironía vitriólica al cargar contra la inanidad conductas:

Si se observa a la gente de Buenos Aires se nota esa exasperación de tener que hacer algo, de llegar a alguna parte. Van por la calle frenéticos, cumpliendo horarios y a la vez tratando de alcanzar el Shangri-La de los castrados. Igual que los conductores de autos, que amagando con pisar cuanto peatón se le cruce por adelante putean contra semáforos que no los favorecen, barreras de tren que tardan en subir, viejos lentejas que no llegan a cruzar las avenidas, todo mientras suspiran por el remanso perdido. Así se va la vida, lindante con nuestro río turbio, suicidado por el fracaso de orilleros que lo merodean con recelo, como si tanta mierda flotante fuera algo que alguna vez simplemente aterrizó. (75)

La privatización del espacio dificulta la tarea del andariego homicida, que ve interrumpida su búsqueda de apertura por la delimitación agresiva del territorio que durante los noventa “se diferenció en áreas de extrema desigualdad, muchas veces colindantes en situaciones de “microfragmentación”: una calle, o un muro, puede separar una urbanización cerrada de alto nivel de un asentamiento popular precario” (Pírez 112). En su paseo con Julieta, la joven hermana de su amigo Sebas

por la que el asesino se obsesiona y cuya seducción dirige la trama, el narrador hace referencia al brusco cambio del nivel socioeconómico experimentado en el barrio de Hurlingham y expresa su frustración al no poder experimentar la agradable y paradójica sensación de encontrar una manera de perderse en la ciudad. La imposibilidad del extravío, condición *sine qua non* de un auténtico y poético vivenciar la ciudad, se explica en relación a unas políticas de exclusión contra las que el autor vierte su corrosivo sarcasmo:

En Hurlingham vagamos sin encontrar la anhelada falta de rumbo. La cosa venía desordenada, había cierto desconecte. Hurlingham es uno de esos barrios que establecen cierta fama de algo sin aclarar qué. Oscila entre una minoría medianamente aristocrática, sajona y la pobreza suburbana. Por donde venía su fama, digamos, era por tener un barrio semicerrado de irlandeses que mantenían su orgullo a la altura de sus prejuicios. Así pasaban el tiempo, lustrándose sus pelotas bilingües, saboreando en idiomas la palabra del señor, la pacatería y el estatus de un club de fin de semana. Como en toda la zona oeste, se pasa de un barrio rico a uno pobre en un suspiro. (330)

Esta personalidad difusa que encuentra en esta localidad de la Zona Oeste del Gran Buenos Aires también se extiende a otros barrios privilegiados de la ciudad, y se revela en la terminología pobre de los topónimos o del desconocimiento que provoca su carácter privativo. Si, como afirma Alicia Montes acerca del barrio del Once, el cual “no es un barrio desde el punto de vista administrativo y comunal sino *una región, una zona*, fundada por el relato y las prácticas de los habitantes de la ciudad” (Montes 201), en algunos barrios a los que el asesino hace referencia sucede justo al revés; el nombre (o su falta) denotan una idiosincrasia desabrida, sin connotaciones más allá de su alto poder adquisitivo. Así, el narrador ironiza con la toponimia de Barrio Norte, “sea lo que sea ese hueco que evitó asumirse como barrio y se quedó sin nombre” (283) y señala lo insustancial de una calle que desemboca en la avenida del Libertador: “Los barrios caros tienen un toque tan exclusivo que mantienen la mayoría de sus calles en el anonimato. Nunca habrá poetas o cantores que le dediquen ni un chiflido a esos rincones insulsos. Pero bueno, a los ricos no les importa tanto la lírica como tener un quía en la garita que vele por su seguridad” (298). La misma falta de personalidad define al barrio de Núñez, al que el narrador califica de “rejunte de cuadradas que amortiguan el conchetaje venido a menos de Belgrano con el depurado de Vicente López. Núñez no es ni lindo ni feo, más bien no está del todo imaginado” (305).

La mención a los centros comerciales es también representativa del cambio de modelo que experimentó la ciudad en los noventa. Como explica Zaida Muxí, Buenos Aires fue puesta al servicio de la economía neoliberal con el florecimiento de los centros comerciales como espacio definitorio del nuevo modelo de ciudad: “Los elementos urbanos se colocaron allí donde el capital los necesitaba, sin planificación ni control social, recuperando áreas emblemáticas centrales” (37). Este nuevo ordenamiento territorial que hace del mall su bandera también provoca la pérdida de significado: “Pasé por el shopping de diseño de Recoleta, modernoso pastiche para andróginos que no llegaba a definirse. Le habían adosado una hilera de cafés y restaurantes tratando de darle expresión” (273). El shopping provoca una redefinición de las fronteras invisibles de la ciudad que el asesino no deja de delimitar de acuerdo a los nuevos *habitus* bonaerenses: “Los pendejos acotaban su estrategia de ruta entre Scalabrini Ortiz y Coronel Díaz. El shopping era el límite territorial” (57).

El asesino paseante da cuenta de las sutiles transformaciones urbanas y actúa como psicogeógrafo de lo que Zygmunt Bauman llama “economía del engaño” (*Vidas* 72), compuesta de excesos, desechos y consumo, y que cuanto más irracional, impulsiva y egoísta, mayor prueba da de su buena salud.⁵ En referencia al centro comercial de Alto Palermo, uno de los primeros de los más de cincuenta de su tipo que se abrieron en los noventa, el victimario señala la búsqueda de gratificación continua que caracteriza a los nuevos consumidores, seguida de una frase sobre el descuido del mantenimiento de un autobús público, sugiriendo la idea de que la proliferación de los espacios privados se hizo a costa del deterioro de los servicios municipales: “Caminé al voleo. Subí por Bulnes hasta Beruti, de ahí a Coronel Díaz. La gente entraba y salía del shopping, sosteniendo sus bolsas de compras como premios merecidos. En Santa Fe tomé el veintinueve, que arrastraba un desperfecto en el chasis largando a cada acelerada un humo granuliento” (46).

La vitrina, espacio caro al *flâneur* baudeleriano, se representa como un espacio en el que la lógica del shopping ha operado una homogeneización de los deseos: “Ricos y pobres confluyen en un único camino que va a dar atrás de la vidriera. Es el nuevo sueño de Buenos Aires, ciudad a la que ya nadie puede aferrarse, triste chanco enjabonado” (75). Con esta antífrasis del animal tradicionalmente asocia-

5 “Además de tratarse de una economía del exceso y los desechos, el consumismo es también, y justamente por esa razón, una economía del engaño. Apuesta a la irracionalidad de los consumidores, y no a sus decisiones bien informadas tomadas en frío; apuesta a despertar la emoción consumista, y no a cultivar la razón” (*Vidas* 72).

do a la suciedad, que gusta de revolcarse en sus propios excrementos y que aparece aquí como algo limpio, frotado a conciencia, Hosne sintetiza la Buenos Aires de los noventa como una ciudad-mentira, presa de la contradicción entre lo que es y lo que aparenta ser. La deriva que Baudrillard observa respecto del mundo capitalista, “una compulsión centrípeta y una excentricidad de todos los sistemas, una metástasis interna, una autovirulencia febril que les lleva a estallar más allá de sus propios límites” (16), se expresa con cáustica ironía en la siguiente enumeración gradativa del asesino:

Por como viene la mano pronto se va a necesitar más adrenalina, una violencia consumista más radical; shoppings paseantes, vidrieras electrificadas que a fuerza de descargas hagan volver a la realidad a los que refriegan su baba contra el vidrio, ropa carísima empapada en veneno que cause muertes lentas, exquisito patio de comidas plagado de platos en mal estado que provoquen intoxicaciones. (75)

Son varios los personajes con los que el protagonista se cruza que encarnan esta idea de vana apariencia. Cuando vuelve para asesinar a un “patovica” días después de que le negara la entrada a una discoteca, el asesino se refiere con sorna a su narcisismo: “El pato caminaba despacio, fumando canchero ¡un habano! Increíbles estos tipos, obsesionados por la apariencia aunque nadie los vea. Con que haya un gato sarnoso durmiendo abajo de un auto hacen su número igual, por las dudas, a ver si el gato aprende a hablar y le cuenta al mundo lo grosos que son” (136). El mismo destino aguarda a una especie de representante que va por la calle hablando por el móvil a voz en grito sobre una licitación, cuyo modo de actuar también ridiculiza el protagonista: “De traje impecable, taconeaba como si el ruido de sus zapatos le hiciera un favor al mundo” (343). El asesino ataca un tipo de conducta bien definida por Baudrillard, en la que cada cual busca su *look*:

Como ya no es posible definirse, por la propia existencia, solo queda por hacer un *acto de apariencia* sin preocuparse por ser, ni siquiera por ser visto. Ya no: existo, estoy aquí; sino: soy visible, soy imagen ¡*look, look!*—. Ni siquiera es narcisismo sino una extraversión sin profundidad, una especie de ingenuidad publicitaria en la que cada cual se convierte en empresario de su propia apariencia”. (29)

Benjamin se refiere a una violación que el *flâneur* perpetra en el ensimismamiento de cada individuo, centrado en sus intereses privados, pero que se produce “solo

en apariencia” (94). A través de la violencia física y verbal en su continuo deambular, el personaje se alza como un violador de apariencias, que no dejan de surgir a cada ocasión, en cada esquina de la ciudad-hidra. Si para Benjamin, “sea cual sea la huella que persigue el *flâneur*, ha de conducirle hasta un crimen” (75), en nuestro caso ese crimen, representado por alguna actitud moral que el protagonista juzga despreciable, se hace pagar nada más hallarse, dentro de una compulsiva actitud de búsqueda y destrucción de objetivos.

Pathos de la errancia

El asesino no deja de ser ese paseante que describe Benjamin como “alguien que coge las cosas al vuelo” y que por ello se sueña “cercano al artista” (74). El protagonista desea intervenir en una ciudad que es, escribe Gorelik, una “convivencia incómoda de retazos de proyectos e intervenciones”, pero que también se realiza “en el tramado de las ideas que la imaginan diferente, que creyendo perseguir su realidad, contribuyen a construirla” (113). Frente al modo consumista y empobrecedor que supone experimentar la ciudad desde el vehículo privado, el asesino reivindica una filosofía del caminar en la que se necesita de la cercanía de lo material para apropiarse idealmente de la urbe: “Yo, que sí caminaba las calles, no podía comulgar con este boludeo de mirón impotente. Pisaba con fuerza baldosas y cemento, creando mi pequeño laberinto de realidad y fantasía. Una salida a pie es un viaje de límites imprecisos, concéntricos, nunca desagota en el mismo punto, lo opuesto a la necesidad del auto” (374). El viaje en coche privado vela la realidad: “Mientras recorríamos los barrios, en esa forma fugaz y turística que yo detestaba, ellos le dieron al pico con entusiasmo. Sus mezuquinos vistazos por la ventanilla no fueron ni un suspiro de calle. Al rato todo se perdió en una impresión de retina, la imaginación acabó de delinear el paisaje a medias” (374). Por el contrario, el caminar tiene un efecto develatorio; contra la actitud hegemónica del itinerario preestablecido —“Hoy nadie sale si no sabe a dónde va, nadie arremete sin prever” (373)—, el asesino opone una apropiación creativa de la ciudad que se corresponde con la actitud antihegemónica que señala Montes a partir de Michel De Certeau:

Las descripciones y relatos sobre la marcha y el paseo urbanos, a diferencia de la perspectiva impersonal y totalizadora de la cuadrícula del plano oficial, permiten percibir en detalle de lo humano, y declinan en clave de arte, *tejné*, un modo de hacer transformador de percepciones. Se trata de las tácticas de

quienes no pueden modificar los lugares ajenos para siempre, pero sí usarlos imaginariamente en beneficio propio. (320)

Los paseos que realiza con Julieta son especialmente reveladores de esta retórica de la errancia, además de constituir el único momento donde el protagonista pasa del exclusivo punto de vista del “yo” al “nosotros”: “Los dos cobrábamos sentido en lugares de márgenes borroneados, no en las rectas del mapa ajeno y exhaustivo que pisábamos a diario” (327). El hermanamiento en la reapropiación poética de la ciudad es signo de un amor que, en un contraste insistente del narrador, los separa del resto. El vagabundeo, que David Le Breton juzga “tan poco tolerado como el silencio” y “opuesto así a las poderosas exigencias del rendimiento, de la urgencia y de la disponibilidad absoluta en el trabajo para los demás” (22), forma parte de la noción poética y antiutilitaria de viaje, que De Certeau entiende como práctica creativa en la que el sujeto se reapropia del paisaje, transfigurándolo poéticamente:

El viaje, concebido como recorrido, es una práctica de reapropiación de los lugares ajenos ya que permite la construcción de un sentido propio. En su condición de práctica del espacio conduce a una forma específica de operaciones y a una experiencia antropológica y poética de la realidad dada. A través del recorrido subjetivo se perfila otro rostro posible para la ciudad planificada y panóptica o, en sus márgenes, se vislumbra la evidencia de un territorio oculto, trashumante y metafórico. (109-112)⁶

Esta apropiación es personal e intransferible. El asesino recibe el paisaje y sus oscilaciones de manera inmediata, produciendo imágenes que pertenecen a un mapa sensible que le pertenece solo a él. El narrador se opone al destino forzoso de la mayoría, incapaz de convertir lo cotidiano en asombro, de ir *más allá* en el *más acá*, como cuando se refiere a la actitud resignada de los pasajeros del autobús:

6 Montes se basa en la idea de De Certeau del acto de pasear como ejercicio de estilo: “Los caminos de los paseantes presentan una serie de vueltas y rodeos susceptibles de asimilarse a los ‘giros’ o ‘figuras de estilo’. Hay una retórica del andar, El arte de ‘dar vuelta’ a las frases tiene como equivalente un arte de dar vuelta a los recorridos. Como lenguaje ordinario, este arte implica y combina estilos y usos. El *estilo* específica ‘una estructura lingüística que manifiesta sobre el plano simbólico . . . la manera fundamental de un hombre de ser en el mundo’; connota una singularidad. El uso define el fenómeno social mediante el cual un sistema de comunicación se manifiesta en realidad; remite a una norma. Tanto el estilo como el uso apuntan a una ‘manera de hacer’ (de hablar, de caminar, etcétera), pero uno como tratamiento singular de lo simbólico, el otro como elemento de un código, Se cruzan para formar un estilo del uso, una manera de ser y una manera de hacer” (112).

La lluvia los amargaba como si fuera un castigo; las gotas les caían por las frentes blanquecinas, sus miradas no iban más allá de la ventana. Podrían haberse enganchado detrás del colectivo y hacer una bici de sus lamentos, disfrutar del viento y de la velocidad, en vez se aferraban al paragolpes de sus boletos y su hastío. Retiro sería el final del viaje y no habría ningún descubrimiento para ellos. (243)

Contra esta concepción alienante del espacio, que condena a los habitantes a desplazamientos determinados de antemano por el rendimiento económico, el protagonista opone el paseo como forma de resistencia y búsqueda de sentido. Así, cuando una noche, a pedido de sus amigos, se lleva su coche, el asesino refiere cómo para ellos las ventanas del auto “se volvieron pantallas proyectando chatura sin codificar” (373). Como señala Le Breton, para quien el vagar “parece un anacronismo en un mundo en el que reina el hombre apresurado” y “una forma de darle esquinazo a la modernidad” (21), Hosne tiñe de subversión el humilde acto de la errancia, en un mundo dominado por la prisa, la utilidad y la eficacia:

Hay que decir que el vagabundeo filosófico quedó desterrado de la vida porteña. Será que para yirar al voleo hay que creer en el rumbo propio, y pocos comprenden eso. La lejanía sin meta en un estampado de horizonte fijo se volvió un secreto urbano, canyengue y subversivo. Perder el tiempo y dar vueltas es una manera amable de desafiar a la muerte, lo más lejos que se puede llegar hoy en libertades individuales. Sin embargo, se lo deja de lado en pos de estar cerca de todo y de nada, y de morir en claustrofobia. (238)

La imposición del paradigma neoliberal ha producido en los habitantes un empobrecimiento existencial que el asesino señala mordazmente, acusando a los porteños de traicionar la esencia de la ciudad como espacio dinámico, expansivo, productor de posibilidades para la vida, sustituyéndola por una idea estática del espacio con la que se niegan cualquier iniciativa que suponga un cambio transformador. Caminar supone un desafío a la muerte; las calles, como afirma el narrador con ocasión de un trayecto en su vehículo, no pueden entenderse “más que caminándolas” (316).

Elogio de los márgenes

A este esfuerzo creador, al que sólo él y Julieta parecen dispuestos, se suma el de alguna que otra excepción a lo largo de la novela. Por ejemplo, frente a la actitud

quejumbrosa de la mayoría, el narrador opone la jovialidad de unos chicos de la calle con los que se topa, los cuales “Tomaban la ruptura del clima con alegría psicópata y burlona” (243). El asesino encaja así con la misión del viajero de que habla Italo Calvino en *Las ciudades invisibles* (1972), aquella que consiste en “buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar y darle espacio” (101). Esta es la búsqueda que propone en esencia *Ningún infierno*, una pesquisa nerviosa, agónica y destinada al fracaso, y sin embargo capaz de encontrar algo de vida entre los escombros:

Las plazas públicas marcaban el estado de las cosas con su decoloración progresiva, donde jardineros fantasmas regaban sin que nada se convirtiera en pasto. Respiré hondo. Había algo vital en el aire después de todo, quizá fuera la vida que robamos de alrededor cuando respiramos, o la de los que mueren, que queda flotando y que comemos a mordiscones. Como en un pingüino empetrolado, debajo del hollín hay vida que se retuerce y no se entrega. (31)

Solo unas pocas personas y lugares conservan un encanto ligado a cierta autenticidad, de cafés y bares que perviven como pequeños islotes de resistencia donde sus usuarios preservan lo mejor de la ciudadanía porteña, como una sentida dedicatoria que colocan los parroquianos delante de un par de cafés antiguos en homenaje a un amigo fallecido “en recuerdo de tantas tardes de filosofía complaciente y vagancia amable” (216), contrapesos nostálgicos que brillan con fuerza en medio de la cerrada noche de la vida neoliberal.

Lo marginal, lo excluido y fuera de la norma se convierte en lo digno de alabanza. Así sucede con un vagabundo, en el que de nuevo aparece la idea de vida oculta tras una capa de suciedad: “Sus facciones verdaderas se adivinaban bajo las arrugas de cal negra. Los ojos chiquitos, risueños, chispeaban hacia nosotros, regalando una paz demasiado misteriosa para la gente común” (384); cuando celebra a un grupo de sordomudos que irrumpen en un autobús atemorizando a los pasajeros: “El colectivo se llenó de quejidos y gargantas impotentes liberadas por la visceral fuerza de la subversión. El lenguaje hablado se fue al tacho y unos mmmhmm-mhhh revolucionarios coparon el aire” (223); o cuando habla de la “sonrisa de media cancha que ametrallaba el mal humor de cualquiera” (295) de una turista brasileña que sufre los ataques xenófobos de los amigos. Estos personajes a los que el asesino deja con vida se desvían de la norma al ir contra la predecibilidad de los “muñecos con costuras rotas” (405), como denomina en una ocasión de manera general al conjunto de los habitantes de la ciudad. El asesino busca la cercanía de

los seres que la sociedad mantiene a distancia. Es un materialista a ultranza, pero en el sentido inverso al del prototipo porteño objeto de su crítica; él fija su mirada en los cuerpos, en las cosas, en las calles, para tratar de extraer de ellos la esencia que se oculta a la mirada convencional. Es materialista en la medida en que sigue el consejo que da Fernando Castro Rey de “estudiar el lenguaje atendiendo a cómo lo usan los seres primarios pegados al suelo, el animal, el niño, el poeta, el pobre vagabundo” (411). Como en la lectura que hace Benjamin del soneto de Baudelaire *À un passant*, en el que el *flâneur* habla de la pasión que nace de su fugaz encuentro con una transeúnte, dedicándole con su alabanza “el amor que la gran ciudad estigmatiza” (80), la estima de esta serie de personajes nos da la clave de su criterio moral, dentro de una visión dicotómica que el autor justifica en razón de una situación de emergencia existencial. Por un lado, está la moral enferma que encarnan la mayoría de los porteños, una moral gregaria, empobrecedora, que les hace incapaces para el ejercicio de la libertad y les condena a la insatisfacción, y que les asemeja a las inquietas palomas urbanas que describe la voz narradora: “Al usar el smog y la neurosis de la gente como falopa mutaron en una vigilia maniática y permanente. Dignos bichos de los noventa, laburan hasta reventar” (348). Por otro, contraria a la amargura citadina, está la serie de salvedades mencionadas, dotadas de una moral sana, de una nietzscheana actitud afirmadora del cuerpo y de la vida.

Si el despliegue de la mirada extrañada que lanza el *flâneur* a su alrededor, como afirma Hernández, “lleva implícito una virtual cancelación del cuerpo, una supresión del sentido del tacto que, por otra parte, será el sentido maldito de la modernidad” (2), el asesino de *Ningún infierno* hace del cuerpo y de lo táctil sus baluartes perceptivos: la lluvia es recibida positivamente porque penetra en el cuerpo y rescata de él una relación más auténtica con la realidad que la debilitada por las múltiples corazas que la modernidad le pone: “En la lluvia hay un síntoma latente, algo con lo que todavía podemos conectar, una especie de regulador salvaje de la sangre. Posiblemente no tenga que ver con la madre sino con el propio cuerpo, eso es lo que se niega” (252). Aunque el protagonista se mueve sobre todo en la noche, cuando planea salir a pasear con Julieta le sugiere madrugar para experimentar del modo más real posible el entorno: “Julieta propuso ir a Retiro tipo nueve. Le dije que esa hora es medio amorfa, que si ella podía saliéramos mejor a las siete de la mañana, antes que la luz sacara lo real de cada cosa” (237). En su paseo por la ciudad junto con Julieta, única experiencia compartida que lleva a cabo el asesino, el cuerpo se convierte en el centro receptor de las señales que llegan del exterior: “Sentí su cuerpo latir sobre el mío, nutriéndose de él y de las novedades” (245). El modo de experimentar la ciudad que defiende el asesino reclama una actitud alerta de todos

los sentidos y de todo el cuerpo, una salida que para Castro Rey implica salir de la zona de confort hacia la cercanía con el mundo: “Porque percibir es siempre interpretar, es importante bajar de la seguridad del sujeto y acercarse, para que la interpretación brote del impacto sensitivo más directo posible” (52). Si para Castro Rey penetrar en las apariencias conlleva “someter el contexto a presión, provocar y estresar las situaciones” (135), es en ese sentido que hay que leer el *modus operandi* del criminal, un intento de “sacar de quicio” a personas y lugares, propósito que queda recogido en una reveladora frase en la que se cifra su visceral poética: “Las palabras embellecen al mundo si uno se clava con uñas y dientes a él, mezclándose con su veneno” (21-22).

Buenos Aires como cuerpo enfermo

Al referirse al mal estado de un autobús, el asesino apunta: “Largaba una tos negra y apestosa que tardó un rato en camuflarse con el aire. Habría que ver qué color tiene realmente ese aire. La ciudad tiene careta de transparencias pero su expresión real bordea el gris oscuro” (96). La insistencia en la visceralidad, el texto carnavalesco “saturado de elementos tomados de *lo inferior* material y corporal” (Bajtín 59) busca sacar a la superficie la desagradable verdad, oculta tras una mentirosa fachada. El homicida traspasa con su mirada los distintos trampantojos que la ciudad y sus habitantes tienden y revela su fondo real. La prospección de Buenos Aires llevada a cabo por el asesino muestra su verdadera cara, un *locus horridus* posmoderno, espacio vinculado a una negatividad que permanece oculta bajo los distintos envoltorios que ofrece la sociedad de consumo.

En este intento desenmascarador se emplea una metáfora recurrente desde el surgimiento de la urbe moderna: la de la ciudad como cuerpo. Richard Sennett señala que los planificadores ilustrados del siglo XVIII deseaban que la ciudad, ya en su diseño, funcionara como un cuerpo sano (282). El tráfico se organizó según el sistema circulatorio del cuerpo y se aplicaron los términos “arteria” y “venas” a las calles de la ciudad. Si el movimiento se bloqueaba en algún punto de la ciudad, el cuerpo colectivo sufría una crisis circulatoria, “como la que experimenta el cuerpo individual durante un ataque en el que se obtura una arteria” (283). La visceralidad de este tropo le sirve para representar con gran potencia expresiva el fallo general de la ciudad neoliberal.⁷ De acuerdo con Carlos A. Jáuregui, “el cuerpo constituye

7 Estas imágenes presentes en la obra de Hosne remiten a algunas imágenes de la retórica científicista y positivista de fin de siglo XIX, cuando además la ciudad se está transformando drásticamente. Merece

un depósito de metáforas. En su economía con el mundo, sus límites, fragilidad y destrucción, el cuerpo sirve para dramatizar y, de alguna manera, escribir el texto social” (15). Como con sus crímenes, el asesino hace de sus exploraciones urbanas operaciones a corazón abierto, auscultando los síntomas de la enfermedad neoliberal.

Buenos Aires sirve como doble disfuncional sobre el que se proyectan los desórdenes provocados por el neoliberalismo. Depredadora sin competencia, la ciudad se configura como un cuerpo con todas sus funciones y aparatos, desde el respiratorio: “El pobre Palermo no hacía más que boquear el cáncer municipal” (8); el circulatorio: “ciudad hipertensa, con arterias desatendidas por los doctores intendentes” (252); o el digestivo: “La avenida se había constipado, su mierda era fierros con gente” (93). Los residuos metabólicos de estos procesos marcados por la disfunción y el exceso resultan en una constante alusión a lo excrementicio. El valor del excremento como “metáfora de las enfermedades físicas y mentales que las modernas ciudades favorecen, de la inmundicia interior que crece en el hacinamiento” (Moreira 43) aparece cuando el asesino narra su rutina diaria en un autobús: “Cada mañana me trepaba a empujones al colectivo en su estreñado camino al centro. Eran las ocho de la mañana y la cosa venía peleada; murmullos, codazos, empujones, ventanillas empañadas por monóxido de carbono potenciado con alientos de café y mate” (91). Vemos aquí la “brutal indiferencia” que señalaba Friedrich Engels, “el insensible aislamiento de cada individuo en sus intereses privados” que resalta “de modo tan hiriente y repelente cuanto más comprimidos aparecen estos individuos dentro de su espacio reducido” (278). Queda claro que el objetivo principal de la elección del tropo de la ciudad-cuerpo es representar el funcionamiento frenético de la gran ciudad, señalando las deficiencias ocasionadas o agravadas por el nuevo paradigma económico.

La falta de asidero es una imagen que se repite a lo largo de la novela y que se relaciona con el título mismo. En la nueva ciudad neoliberal no es posible aferrarse a nada, ni siquiera son posibles las huellas, como si el palimpsesto que hasta entonces había sido la ciudad hubiese sido sustituido o barnizado por una capa que la aislara de la historia y del futuro, dejándola suspendida en un presente eterno. Las palabras de un borracho con el que se topa, que llama la atención del asesino

especial mención la obra de Ramos Mejía, *Las multitudes argentinas*, donde el autor detalla en uno de sus capítulos cómo los inmigrantes recién llegados a la ciudad, empujados por la necesidad, se van transformando al contacto con “el ambiente” (Ramos Mejía 298).

por “cierta incógnita en su forma de ver la noche”, no alejada de la suya, inciden en esta idea:

Traté de encontrarle la vuelta a esta calle, entender la perspectiva, hacia dónde va... me parece terrorífico que se fabriquen calles sin que nadie se ponga a pensar para qué... Las calles son todo en nuestra vida, sin ellas no nos animamos a nada... pero al día de hoy no sabemos qué son... A veces me freno y me quedo mirando la calle para sacarle el jugo. (299)

El borracho consigna como el narrador la falta de una actitud sosegada que permita pensar la ciudad, hacer de ella una interrogante enriquecedora y no una certeza inerte que viene dada y sobre la que no merece la pena detenerse. El asesino registra el empobrecimiento de la experiencia urbana por medio de comparaciones que ponen en perspectiva los cambios sufridos por la metrópolis. Las dicotomías campo/ciudad, pasado/presente, lentitud/velocidad, caminar *versus* desplazarse en coche, configuran una visión negativa de la cultura urbana que trajo el menemismo. El asesino ofrece distintos contrastes espacio-temporales con los que apuntala una descripción decadente de la Buenos Aires neoliberal. En esta confrontación el espacio puede determinar el paso del tiempo, como cuando el asesino visita la ciudad de Córdoba y afirma, recurriendo a una comparación entre Buenos Aires y Córdoba que, a diferencia de Buenos Aires, allí “el tiempo se ralentiza sin pretensiones, cercano al flujo de tiempo real” (155).⁸ Podríamos decir que a ojos del protagonista, Buenos Aires no se libra de lo que Byung-Chul Han denomina “destemporalización” (6), la pérdida en nuestra época del ritmo y compás vitales y la desaparición de las transiciones y de los cortes temporales, de los ritos de paso.

En un texto que gira alrededor del concepto de basura, Pardo propone el concepto de “no-lugar” de Augé como eufemismo de lo que llama “lugar-basura” (174), y llega a afirmar que en la sobremodernidad hemos aprendido a ser no solo tolerantes con esta *basurización* sino hasta entusiastas.⁹ La novela ofrece una escena que refleja esta actitud en lo que el filósofo no dudaría en llamar “no-restaurante”,

8 Esta comparación entre Buenos Aires y Córdoba está presente en uno de los textos fundacionales de la literatura argentina: *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento.

9 Augé incluye en su definición de no lugar “tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (41). A partir de Augé, Bauman define el no-lugar como “un espacio despojado de las expresiones simbólicas de la identidad, las relaciones y la historia: los ejemplos incluyen aeropuertos, autopistas, autónomos cuartos de hotel, el transporte público” (*Modernidad* 111).

un McDonald's al que el protagonista entra acompañado de sus amigos. Siempre con el campo semántico de lo sucio como el espacio léxico que le permite dar rienda suelta a sus cáusticas invectivas, el asesino describe así la actitud de uno de los empleados del local, cuya actitud resume una de las características del neoliberalismo descritas por Han, lograr que la gente se explote a sí misma de forma entusiasta en el convencimiento de que esa actitud les conducirá al éxito:

Sus ojos lívidos habían drenado las últimas gotas de dignidad, con lo que decirle sí habría sido como patear un perro enfermo. Hay pocas cosas igual de aterradoras que estos monstruos sonrientes a latigazos de marketing, que amables y siniestros nos preguntan si la bosta gelatinosa que vamos a ingerir no está lo suficientemente disfrazada de comida. Quizás sea la gran falla de estos comederos multinacionales, a los clientes es mejor dejarlos en las sombras. Adular a un pelagatos que entra a una cueva así por falta de plata o de espíritu no es inteligente, hay que darle la ración y soltarlo por el chiquero, que elija un rincón donde pueda mezclar las papas fritas y el ketchup con la mierda y el barro. (59)

El avance del neoliberalismo durante los noventa, en el que se dio un *boom* de establecimientos de comida rápida que eran frecuentados sobre todo por adolescentes de clase media alta, implica también la transformación tanto de los espacios urbanos como de sus habitantes, afectando a su naturaleza misma. El asesino muestra en esta apreciación hilarante de la conducta que se deriva del concepto de establecimiento de comida rápida todo lo contrario de la visión de la comida como experiencia cultural compartida, un atentado contra la idea gastronómica de *restauración*. El McDonald's es un sitio en el que el cliente quiere pasar desapercibido a fin de evitar que la vergüenza que siente por comer allí se haga pública.

Crimen y excremento

El efecto aplanador del neoliberalismo que plasma la novela tiene su epicentro en el microcentro bonaerense, imagen del funcionamiento del capital y de sus efectos perversos dañinos sobre el humor de los ciudadanos. Como en la canción de Soda Stereo "En la ciudad de la furia" (1988), donde se menciona la cualidad susceptible de la ciudad, Hosne pinta una Buenos Aires hostil para la vida: "La zona céntrica, apretada como monóculo entre pómulo y ceja, genera ideas aturdidoras, alentadas por la ansiedad. Ahí estaba bien a la vista la capacidad del hombre para reducir el universo a objeto, para arrancarle el significado y hacer una cosa de

cada persona, de cada incógnita, de cada día” (344). La arquitectura intimidatoria del centro financiero metaforiza al capital en su concentración expansiva, en su copamiento del espacio en todas direcciones. Hostil a la presencia ciudadana, las construcciones financieras predisponen a la competitividad y la desconfianza: “La gente, de mal humor, achicaba las distancias. Agarré por Diagonal Norte, enfren-tándome al malón. Tandas de personas desaparecían bajo el cartel de Catedral, succionadas para seguir succionándose en el subte” (342) . A medida que nos separamos de este punto neurálgico de la economía capitalista, que llega a identi-ficarse con la idea abstracta del infierno —“Leo decía siempre que el infierno no eran cuevas, ni fuego ni tridentes sino un gran microcentro infinito” (342)¹⁰—, se va produciendo una fuerza centrífuga efecto de la desregulación del mercado, mostrando la informalidad urbana que se extendió desde el centro hasta la peri-feria en los noventa tal como explica Pérez: “La configuración metropolitana de Buenos Aires mantuvo un centro de alta calidad, tanto socio-económica como urbana, al tiempo que ‘descentralizó’ las necesidades, económicas, sociales y ur-banas, hacia la periferia” (41).¹¹ Al narrar su salida del centro de Buenos Aires en autobús, camino de Córdoba, el personaje de Hosne representa este movimiento acaparador y segregador del centro con la metáfora de la transformación de lo humano en lo animal: “El paso a zonas fabriles por atajos en mal estado mutó a las casas en una especie de licantrópía urbana. Abundaban las chapas de luz fría, las calles de tierra, el pavimento a medias, burla de algún intendente chanta que no vivía en el rioba” (142). La expansión de la norma y la forma de las ciudades globales deja, escribe Patxi Lanceros, “como residuo o como excremento, zonas asoladas, desoladas: enormes y a-normales, informes. Fuera de la imagen, fuera de la norma y la forma, fuera de la ley” (*Orden* 183-184). Con una enumeración impresionista el asesino pinta la pobreza de Los Polvorines, localidad del cen-tro-norte del Gran Buenos Aires donde vive Ramona, la “mucama” de su amigo Sebas: “Los techos de las casas se superponían unos con otros, la gente se confun-

10 Beckman hace referencia al acompasamiento que lleva a cabo José Martí en *Guatemala* (1878), obra en la que “el ritmo de la prosa busca capturar los ritmos del progreso material” (23) y en la que se utiliza la metáfora de lo centrífugo “como un signo de modernidad industrial y como metáfora del movimiento hacia el exterior” (23). Con una intención crítica en las antípodas del tono celebratorio de Martí, vemos esta misma metáfora de lo centrífugo aplicado al microcentro.

11 La visión del microcentro remite también a la tesis de Rama, quien en su célebre obra *La ciudad letrada* (1984) se refería a la naturaleza excluyente de las nuevas urbes latinoamericanas surgidas de la colonización, dotadas de un centro de poder físico y simbólico cuya distancia servía de índice de la ex-clusión social.

día con el barro y sus gestos duros iban a la par de la precariedad de los materiales de las casillas” (190).¹²

Ningún infierno también registra la disolución de la frontera entre lo humano y lo no humano que tuvo lugar en esta época con la consideración de los llamados *cirujas* como “material desechable”. El ciruja, escribe Gisella Heffes, se define como “sujeto que sobrevive a través de la recolección de los desechos, los cuales eran eliminados tanto en los vertederos municipales como en los basureros clandestinos” (182), y es considerado él mismo como un desecho. Es muy significativo en este sentido la mención de Manliba (Mantenga Limpia a Buenos Aires), la empresa de recolección de residuos parte del holding Socma, propiedad del magnate ítalo-argentino Franco Macri (padre del ex presidente argentino Mauricio Macri), gran beneficiario de importantes licitaciones durante la dictadura. Como ocurre tantas veces a lo largo del relato, la burla cruel esconde una crítica social, en este caso del tratamiento de los *cirujas* como basura: “Los minutos pasaron, la gente caminaba junto al difunto taciturna, contenta o amargada pero siempre en la suya. El tiempo marcaría un límite, cuando ayudara al pobre a apestar. Ahí llamarían a la policía o a Manliba” (58).

Agustín Fernández Mallo señala que la basura (137) “carece de naturaleza propia en tanto su clausura puede ser constantemente desplazada, redefinida”. Se encuentra sujeta a una metaforización constante en la que “realimentaciones extremas y apropiacionismos son aquello que la definen” (137).¹³ El narrador liga la privatización del control de los residuos con la exclusión social, la reapropiación de los residuos y un desplazamiento de la definición de lo que es basura que incluye en su nuevo límite a lo humano. Esto es lo que trata de demostrar cuando asesina a un vagabundo en plena calle y, pasados unos días, nadie se ha percatado del asesinato, haciendo visible al lector su invisibilidad: el autor explica cómo la contaminación oficia de cómplice de sus crímenes: “El olor se volvía delator, el tema era que se mezclaba con su olor a mierda natural y con el tufo urbano. Necesitaba más que eso para llamar la atención” (71). El asesino, escribe Isabel Santaularia, “nos revela

12 Respecto de la realidad argentina que refleja Hosne, Suárez y Palma Arce explican cómo a partir de los noventa “la ausencia de una oferta accesible para el desarrollo del hábitat popular dejó en manos del mercado informal el acceso a la vivienda y al suelo para los sectores populares, lo que incidió en un incremento de asentamientos precarios” (31).

13 A este respecto, cabe señalar unas desafortunadas declaraciones de Mauricio Macri de abril de 2019, realizadas durante su mandato (2015-2019), en las que denunciaba que los cartoneros “robaban la basura”, dando a entender que la propiedad privada también se extendía a esta.

las perfidias, bajezas y vilezas que se esconden tras la fachada de aparente respetabilidad” (157).

El barrio donde se comete el asesinato determina la reacción de los vecinos y el tratamiento de la prensa, que también variará dependiendo de qué medio se trate. Así, recuerda después de que por fin los medios hagan eco de la muerte de lo que denominan eufemísticamente “hombre de la calle” (76), y la diferencia de trato que estos reciben: “Tiempo atrás yo había acuchillado a un mendigo por Sáenz Peña, cerca de la estación, y nunca nadie dijo un carajo. Claro que ahora se trataba de zona norte, del centro, donde los vecinos se sensibilizan mejor que en otras partes y captan al vuelo lo que altere su vida organizada. Al revés que la tele, en el diario apenas le dieron un recuadrillo al croto. Si es un asunto de olores la gráfica tiene menos impacto que la imagen” (76). La sátira se vuelve aún más cáustica contra el periodismo televisivo, cuyo sensacionalismo se disparó en los noventa, cuando el asesino pronostica el poco impacto que tendrá el asesinato de un delincuente común en la avenida Córdoba:

Los diarios no le darían bola al finado este, tampoco la tele, salvo algún canal de cable, que necesita material las veinticuatro horas. Algo se le podría sacar, aun siendo un falopero pobre se trataba de un muerto en Palermo. En Fuerte Apache, por ejemplo, los cadáveres, encima de baratos, pierden estelaridad por estar rodeados de vivos que también son cadáveres. No son fáciles de ficcionar los crímenes de lugares así, se vuelven demasiado sociológicos. (90)

La psicogeografía del racismo mediático que lleva a cabo el asesino confirma lo que Moreira sostiene: “El que aspira a la integración desplaza hacia otro aquello que se esfuerza en reprimir (vejez, enfermedad, pobreza con las que no se solidariza: diferencia étnica que desprecia). En tal visión, olores y contactos juegan un papel mayor. La roña fundamenta distancias” (33). Este concepto de desplazamiento se puede ligar con la definición de basura que establece Pardo a partir del concepto de “no-lugar” de Marc Augé. La basura es “lo que no tiene lugar, lo que no está en su sitio y, por tanto, lo que hay que trasladar a otro sitio con la esperanza de que allí pueda desaparecer como basura, reactivarse, reciclarse, extinguirse: lo que busca otro lugar para poder *progresar* (165). Toda la basura que aparece en la novela se encuentra en estado de circulación continua, nerviosa, sin encontrar un sitio donde desaparecer definitivamente. Ese *perpetuum mobile* de la basura se identifica con el del capital, que no vemos. Como Heffes observa a propósito de distintas ficciones argentinas, en su estudio sobre la representación del espacio urbano y los desechos

en Buenos Aires, en la novela de Hosne también se identifica “los desechos y la basura” como “elemento emblemático de la globalización capitalista y transnacional” (31).¹⁴ La basura es el exceso de materialidad, el efecto correspondiente a lo que Slavoj Žižek llama el “exceso de espectralidad invisible del capital” (*El acoso* 103). Como una imagen de la distorsión de la ley de convertibilidad que permitió a la sociedad vivir por encima de sus posibilidades, la basura se yergue como un excedente que la ciudad es incapaz de asimilar: “Bolsas de basura vi de sobra en la calle, cobrando vida y moviéndose al voleo, como Frankenstein dopados. Las alcantarillas escupían el agua que no podían tragar” (252). Lanceros hace referencia a la etimología de la voz *excremento*, que procede de los verbos *kerino* y *cerno*, relacionada pues “con la discriminación y el discernimiento, con el criterio y con la criba. Con el *crimen*” (183-184), atributos que se encuentran en la personificación pantagruélica que Hosne hace del distrito financiero bonaerense: “El microcentro iba borrando sus huellas de crimen diurno, dejaba sobras de espacios vacíos y poca iluminación ... Caminé en una perspectiva ausente de fugas, los edificios de grandes empresas se confundían con el plomo del cielo, las veredas angostas marcaban con los pulgares su mezuquino metro y medio” (46). La falta de línea de fuga del microcentro representa un infierno en forma de jaula de puertas abiertas, la plasmación arquitectónica de la mano invisible.

La ciudad vigilada

La seguridad constituye otro de los ejes sobre los que bascula la mirada sobre la transformación de la ciudad. Otro uso del tropo anal se aplica al llamado social por la seguridad que experimentó Argentina en el menemismo. Aquí la metáfora funciona para señalar cómo el conflicto entre libertad y seguridad se resuelve a favor de este último, siendo el orificio la libertad sacrificada por parte de una sociedad que se cierra en sí misma:

Los diarios hicieron eco del pedido de la gente y tampoco consiguieron respuestas. Hacer vibrar el consolador sin pilas de la moral civil es un esfuerzo titánico. Probablemente solo quede rogarle a un cana que nos entierre la cachiporra en el orto y nos patee mientras nos sentimos seguros. El futuro

14 Heffes analiza obras como *La villa* (2001) de César Aira, *La virgen cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara o *La boliviana* (2008) de Ricardo Straface. También estudia la representación de los recolectores de basura en el documental *Cartoneros* (2006) de Ernesto Livón-Grossman y en la obra del pintor Antonio Berni.

nacional yace en ese bello túnel, con su luz nos guiará hacia una operística anoscopia de patriotas. (405)

Máximo Sozzo explica que la emergencia de la inseguridad urbana desde la década de los noventa no solo se estructuró en torno a la evolución de la criminalidad sino “también a la diseminación de una ansiedad social con respecto a la probabilidad de ser víctima de un delito, que se constituye como impacto perceptivo y emotivo, y se traduce en comportamientos de autoprotección y evitación” (39). El narrador de *Ningún infierno* denuncia la tendencia a lo que se dio en llamar “populismo punitivo”, una estrategia impulsada por Menem que apela al “vocabulario moral de la culpa, la responsabilidad y el castigo, movilizandando sentimientos de ansiedad e indignación alejados de las formas racionales de pensamiento y cálculo” (Sozzo 41). El final de la novela recoge este miedo irracional de la sociedad bonaerense, que se autoprotege criminalizando grupos enteros, en una ceguera moral que evidencia la ruptura en el tejido comunitario de la ciudad. Así describe las demandas de un grupo de “vecinos horrorizados” que pide la expulsión de un grupo de travestis, y a la que sigue el desvío de la mirada del asesino en la misma escena hacia otra situación que abunda en la idea de ciudad excluyente: “Pedían al gobierno de la ciudad que rajara al grupo de travestis que invadía su barrio de Palermo. A media cuadra de la multitud indignada, en el hall de un arregladito departamento de Maipú, vi a un chico de unos diez, doce años, en mutación a ciruja” (405).

Gabriela Massuh data en los 90 el giro en el modelo urbano por el que se pasó “de ser una ciudad con veredas y plazas para convivir, a integrar la nómina bochorrosa de ciudades latinoamericanas conocidas por sus villas miseria y sus números de homicidios, violaciones y robos” (35). Es en esta década cuando la seguridad comienza a ser una obsesión y se impone un modelo de ciudad y de sociedad cerrada en sí misma: “Con una sociedad — escribe Massuh— que tiende a encerrarse, protegerse detrás de muros, guarda privada, alambres de púa, autos cada vez más acorazados y enclaves de iguales, el aumento de la inseguridad es inevitable” (75). Al final de la novela Hosne hace referencia a esta preocupación creciente por la seguridad y a la respuesta inadecuada para afrontar el problema:

En los últimos meses de invierno noté un alto grado de preocupación por parte de la ciudadanía, que mediante marchas y bombos reclamó por la seguridad pública. Al parecer aumentaba la cantidad de crímenes y de manera preocupante. Me resultó muy raro eso. Si nadie está seguro con su roñosa vida, ¿puede pedir a los otros que velen por su seguridad? (405)

El autor recela de este reclamo de la ciudadanía, que ve como una acomodaticia salida hacia delante que no enfrenta el problema de cara y descarga su responsabilidad en el Estado, evitando así la lucha necesaria para solucionar el problema y para merecer tal solución. El narrador critica el hecho de que, en lugar de rebelarse contra el sistema que ha propiciado la inseguridad, la ciudadanía lo asuma como un hecho inevitable y se conforme con poner paños calientes, con combatir los síntomas y no la enfermedad. Su amargo sarcasmo resume su desconfianza total en el presente y el futuro de la sociedad porteña, en la que la seguridad no vale nada si es a costa de perder la libertad.

El asesino de la noche

El crimen, escribe Bataille, “requiere la noche; sin ella, el crimen no sería el crimen, pero el horror de la noche, por muy profunda que sea, aspira al esplendor del sol” (278). Hosne toma el viejo motivo literario de la noche como espacio cargado de negatividad que actúa como cómplice de sus crímenes. En *Ningún infierno*, la dualidad del día y la noche se vinculan con el trabajo y el ocio del protagonista, como si la furia desatada de su *tánatos* nocturno se alimentara del rencor que acumula en el trabajo durante el día en su actitud de sumisión pasivo-agresiva. Especie de hombre lobo, el narrador sufre una metamorfosis que coincide normalmente con la noche y que se expresa a nivel psicosomático: “El cuerpo se me petrificó, los tendones en punta me perforaron el cráneo. Eso nada tenía que ver con la música, era que yo empezaba a liberarme con un suave sacudón interno, arrumaco de furia mimosa” (14). “Ensanché los pulmones, la piel se me puso dura, formando una leve cuerina” (43).

El imaginario de la negrura nocturna se vincula, explica Durand, a “la agitación, la impureza y el ruido”: “las tinieblas son el espacio mismo de toda dinamización paroxística, de toda agitación. La negrura es “la actividad” misma, y toda una infinidad de movimientos se desencadena por la ilimitación de las tinieblas, en las que el espíritu busca ciegamente el *nigrum, nigrus nigró*” (86). Así, la noche y la tormenta crean el escenario idóneo para que el asesino actúe: “La tormenta había arrinconado a Buenos Aires en un ángulo difícil. Sin duda que esa noche yo me iba a poder mover” (249). “La noche daba para fuegos artificiales; ruido, agua y carnaval” (251). La noche unida a la meteorología adversa se lee como una especie de doble del asesino, la tempestad *in crescendo* anuncia los crímenes: “Hasta entonces la tormenta había sido potente y bolichera, ahora fajaba en serio. La noche, sacándose su máscara veneciana, salía a matar” (258).

La ceguera y la voracidad son los rasgos que el asesino atribuye a la noche, identificada con un poder expansivo y omnipotente: “No nos miraba, se apoyaba en su bastón y en los edificios. La noche es ciega, engorda por cada lado y no necesita movimiento, se enquistaba desde arriba y con un halo plomizo flamea su poesía totalitaria” (81). La ciudad nocturna, como él, pertenece a lo heterogéneo, a lo inclasificable, a lo absoluto, es el hábitat natural en el que busca adentrarse en búsqueda de más víctimas: “Salí de Rivadavia y me metí en las tinieblas de Almagro” (115). Se funde con ella en una especie de simbiosis cada vez que sale al exterior: “En verdad, qué fácil se dan las calles, la noche, la ciudad, todo parece andar por separado hasta que uno sale de la casa, ahí el cuerpo se junta con los fragmentos y crea una especie de totalidad” (349).

El régimen nocturno aparece como lo opuesto de los valores que encarnan los habitantes de la ciudad, de aquellos que nada esperan de la noche y de los que nada cabe esperar, esclavos de la división capitalista entre tiempo de trabajo, tiempo de ocio y tiempo de descanso: “Al rato vi que en un depto de un edificio cercano prendían las lamparitas, cumpliendo el rito de pasaje cotidiano: dejaban ir el día para recibir a la noche muerta. Hoy voy a agarrar a uno de esos, pensé, uno de los millones de prendedores de lamparitas caería en mis manos y a la mañana siguiente prenderían una vela por él” (206). La realidad, en combinación con la noche, produce absurdos que hacen dinamitar los esquemas mismos desde los que la leemos. La realidad, en combinación con la noche, se convierte en algo poco creíble, como cuando presencia en medio del temporal el derrumbe de un balcón en construcción y la reacción de un cura asustado al que asesina acto seguido: “La realidad no suele meter todas las sorpresas en el mismo acto, mantiene cierta verosimilitud en el argumento del azar. Pero esa noche se despachaba sin medida, cagándose en cualquier equilibrio narrativo” (268).

La noche y la lluvia aparecen descritas en todo su esplendor, con cualidades asociadas a la fuerza, la decisión, la crueldad y el sinsentido, características que coinciden con las del asesino. En la evocación de estos fenómenos por parte del asesino leemos el trasunto de su implacabilidad, de su naturaleza oscura e insondable: “[El temporal] machacaba como un soldado cruel la cabeza del enemigo caído” (241). “La lluvia se volvió solemne como destino escrito, la noche se extendió hacia un amanecer que se escapaba de toda imagen” (270).¹⁵

15 El diluvio y el tono apocalíptico pueden remitir a *El matadero* (1871), de Esteban Echeverría.

Viaje al fin de Buenos Aires

La ciudad es, junto con Julieta, la gran idealización del asesino. Con el asesino de Julia se impone una visión más negativa de la ciudad, como si el fin de la idealización del amor que representa su asesinato conllevara también la dificultad creciente de percibir la ciudad con una mirada inocente. Ese desencanto definitivo, consciente de la imposibilidad del amor, desencadena el homicidio de Julieta y el fin de su mirada lírica sobre la ciudad, que se había movido siempre en una ambivalente relación de amor-odio:

No había poesía en nada. Si hubiera llegado un par de horas antes habría visto la despedida del último sol, cuando concuerda con los edificios y manda su láser a través de Catalinas, expandiendo un rebote por Libertador. La escena dura apenas los segundos en que el atardecer da contra los vidrios de las oficinas. Las ventanas hacen de espejos y estallan, encegueciendo los ojos, inundando las bocas de colores. (342-343)

Como la figura del pingüino empetrolado, aparece aquí una idea de belleza oculta bajo capas de realidad que precisan un determinado modo u ocasión para ser despojadas. Es como si la ciudad hubiese agotado la posibilidad de ser contemplada fuera de estos instantes fugaces, como si ya no se pudiera “hacer durar” a ningún espacio porque este ha sido completamente entregado al capital, en una imagen que recuerda la metáfora de Marx del capital, el cual “no se saciará, mientras quede por explotar un solo músculo, tendón o gota de sangre”:

Seguí caminando por el centro, erguido y apestoso en sus plantas. La altura de los edificios lo hizo parecer un idiota con zancos. No había mucho más. Caminé y seguiría caminando hasta dar contra algo. Noté entonces que la sombra de los edificios se volcaba en una humedad grisácea, lista para corromperse y criar mosquitos humanos de sangre chupada. Esa sombra mantenida es la que me va a hundir finalmente, y ahí me voy a quedar, hasta el minuto en que explote todo sin que explote nada, tan mediocre, tan anónimo, como cualquier porteño miserable”. (406)

La Buenos Aires de Hosne es el cuerpo enfermo al que se subordinan, y bajo el que sucumben todos los demás cuerpos, incluido el del protagonista. El asesino parece admitir a la ciudad neoliberal como vencedora del duelo imposible que ha mantenido a lo largo de la narración, la ciudad acaba metaforizando, con la misma

imagen vampírica, el efecto pernicioso de las sociedades de clase que señala Sloterdijk, las cuales “subyugan con una fuerza simbólica y física las energías vitales de súbditos y esclavos” (411). Pese a la desproporción entre los defectos sociales que va describiendo el asesino y la total desmesura con que castiga a sus portadores, si aceptamos el endemoniado pacto de lectura que propone la ficción transgresiva de Hosne, es posible empatizar con el protagonista en su desprecio hacia los valores corruptos de la sociedad capitalista, ceder junto a él a lo que Baudrillard llama “la tentación alérgica de rechazarlo todo en bloque, la lenta intoxicación, la sobrealimentación como quien no quiere la cosa, la tolerancia, el chantaje a la sinergia y al consenso” (81). La Buenos Aires de Hosne que incita al asesino a matar es la que lo acabará matando simbólicamente.

Gelfant refiere cómo la ciudad en la literatura norteamericana juega habitualmente el rol de antagonista: “Existe como el obstáculo al cumplimiento de los deseos del héroe, mientras, irónicamente, puede promoverlos y estimularlos” (5). En su esfuerzo por diferenciarse de todo y todos, el antihéroe termina sucumbiendo al final de su viaje, aceptando su impotencia frente a la realidad corrompida y corruptora de Buenos Aires. En este reconocimiento asoma la actitud recurrente que Peale señala respecto de los satíricos, que son ellos mismos “los primeros en admitir que no solo no logran inspirar la reforma, sino que ni esperaban inspirarla. Su único propósito es desenmascarar ante el hombre psíquico al género humano tal y como es y no como pretende ser” (199). La ciudad oficia hasta el final como cómplice de los crímenes del asesino hasta que, caída también su máscara, aparece finalmente como su verdugo. Ella se revela al final como la verdadera asesina.

Obras citadas

- Augé, Marc. *Los no lugares*. Editorial Gedisa, 2020.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial, 2003.
- Bataille, Georges. *Le procès de Gilles de Rais (1959). Euvres complètes*. Gallimard, 1987, pp. 277-279.
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal*. Anagrama, 1995.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Vida de consumo*. Fondo de cultura económica, 2007.
- Beckman, Ericka. *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*. University of Minnesota Press, 2012.
- Benjamin, Walter. *Baudelaire*. Abada Editores, 2014.
- Castro Rey, Ignacio. *Ética del desorden. Pánico y sentido en el curso del siglo*. Pre-Textos, 2017.
- Certeau, Michel De. *L'invention du quotidien*. Gallimard, 1990.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: Introducción a la arquetipología general*. Taurus Ediciones, 1981.
- Engels, Friedrich, y Karl Marx. *Manifiesto comunista*. La Bisagra, 2014.
- Fernández Mallo, Agustín. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Galaxia Gutenberg, 2018.
- Gelfant, Blanche H. *The American City Novel*. University of Oklahoma Press, 1954.
- Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Siglo XXI Editores Argentina, 2004.
- Han, Byung-Chul. *El aroma del tiempo*. Herder Editorial, 2015.
- Heffes, Gisela. "Crisis, imaginación y estética: espacio urbano y la resignificación de los desechos en Buenos Aires". *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, no. 19.38, 2011, pp. 27-49.

- Hernández, Miguel. “El descredito de la visión. Pasaje urbano, fotografía y verdad”. *El descredito de la visión. Pasaje urbano, fotografía y verdad. La Fuga* 6: 1-5, 2010. Disponible en <https://lafuga.cl/el-descredito-de-la-vision/326>.
- Jáuregui, Carlos A. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, vol. 1. Iberoamericana Editorial, 2008.
- Hosne, Alejandro. *Ningún infierno*. Alfaguara, 2016.
- Lanceros, Patxi. *Orden sagrado, santa violencia: teo-tecnologías del poder*. Abada Editores, 2014.
- Le Breton, David. *Elogio del caminar*. Siruela, 2015.
- Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero: el proceso de producción del capital*. Ediciones Akal, 1976.
- Massuh, Gabriela. *Buenos Aires: El robo de Buenos Aires*. Sudamericana, 2014.
- Montes, Alicia. “Cartografías en la ciudad-palimpsesto”. *Políticas y estéticas de representación urbana en la crónica contemporánea*. Corregidor, 2014.
- Moreira, Hilia. *Antes del asco: excremento, entre naturaleza y cultura*. Ediciones Trilce, 1998.
- Muxí, Zaida. *La arquitectura de la ciudad global*. Gustavo Gili, 2004.
- Peale, Clifford George. “La sátira y sus principios organizadores”. *Prohemio*, vol. IV, no. 1-2, 1973, pp. 189-211.
- Pérez, Pedro. “Buenos Aires: la orientación neoliberal de la urbanización metropolitana”. *Sociologías*, no. 18, 2016, pp. 90-118.
- Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- Santaularia, Isabel. *El monstruo humano. Una introducción a la ficción de los asesinos en serie*. Laertes, 2009.
- Sennett, Richard. *Carne y piedra*. Alianza Editorial, 2019.
- Sloterdijk, Peter. *Ira y tiempo: ensayo psicopolítico*. Siruela, 2010.
- Sozzo, Máximo. “Metamorfosis de los discursos y las prácticas sobre seguridad urbana en la Argentina”. *Seguridad y reforma policial en las Américas: experiencias y desafíos*, coordinado por Sozzo, Máximo, Lucía Dammert y John Bailey. Siglo XXI, 2005, pp. 39-57.

Suárez, Ana Lourdes, y Carolina Palma Arce. “Condiciones de vida en el conurbano bonaerense”. *Sociedad y territorio en el conurbano bonaerense: un estudio de las condiciones socioeconómicas y sociopolíticas de cuatro partidos: San Miguel, José C. Paz, Moreno y Morón*, compilado por Adriana Rofman et al., 2010, pp. 25-102.

Virgilio, María Mercedes Di. “Buenos Aires y la ribera: Continuidades y cambios de una relación esquivada”. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, no. 18, 2018, pp. 1-31.