

La ficción del dinero en Managua Salsa City (¡Devórame otra vez!) de Franz Galich

Andrea Pezzè

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

pezze_andrea@yahoo.it

Resumen:

El presente trabajo se propone el análisis de la novela *Managua Salsa City (¡Devórame otra vez!)* del escritor guatemalteco Franz Galich con el objetivo de desentrañar la función del dinero como máquina de producir historias. Para alcanzar dicho objetivo se hará hincapié en el artículo de Ricardo Piglia *Roberto Arlt: la ficción del dinero* y en la teoría marxista sobre la plusvalía y el fetichismo de la mercancía. De esta forma trataremos de definir la ficción del dinero como una posible forma de narrar la ciudad latinoamericana y, al mismo tiempo, veremos como el *thriller* se ha insertado en la literatura centroamericana por su capacidad de reproducir la amenaza del entorno social.

Palabras claves: Dinero; Plusvalía; Violencia; Estafa; *Thriller*

Abstract:

This article aims to analyze the novel *Managua Salsa City (¡Devórame otra vez!)* of the guatemalan writer Franz Galich. The objective is to point out that money is a machine which tell stories. To reach this goal one has to lean on the Ricardo Piglia article *Roberto Arlt: la ficción del dinero* and on the labor theory of value and commodity fetishism. In this way we'll try to define the fiction of money as a possible form of narrating the Latin-American city. At the same time, we'll see how the thriller has been inserted into Central-American literature thanks to its ability to reproduce the threat of the social contest.

Key-words: Money; Value; Violence; Conspiracy; Thriller

Franz Galich es un escritor guatemalteco, radicado desde la década de los 80 del siglo pasado en Nicaragua. Su perfil biográfico es muy interesante dentro del discurso sobre los intelectuales comprometidos de la historia reciente centroamericana y esclarece las diferencias de temas y geografías que podemos rastrear a lo largo de su obra. Su empeño político en Guatemala lo obligó a exiliarse primero en Costa Rica y luego en México¹. La favorable situación política del Nicaragua sandinista le permitió viajar al país donde terminó desempeñando un papel protagónico en el ambiente intelectual siendo también profesor universitario².

No es nuestro interés detenernos aquí en los detalles de la producción bio-bibliográfica de Galich por dos razones muy sencillas: primero, porque ya existe un estudio importante sobre su figura humana y literaria, publicado en 2007, año de su muerte prematura a los cincuenta y seis años³; segundo, porque para alcanzar el objetivo que nos proponemos sólo hace falta detenernos en el carácter popular de su obra y en el cuidado que Galich puso en su entorno social que, en este caso, es la Managua de la posguerra. La intención es fijarse en la representación que el guatemalteco hace de un sistema social complejo en el que las distancias de clases son tan hondas que pueden ocasionar lugares comunes (por supuesto), mitos representativos y donde el dinero se transforma en una máquina de producir ficciones. La novela *Managua Salsa City (¡Devórame otra vez!)* de 2000, ganadora del Premio Centroamericano de Literatura 'Rogelio Sinán' en la edición de 1999-2000, se inserta en esta trayectoria y, para armar un discurso lo más científico posible, nos ayudarán los fundamentos de la teoría marxista y el artículo de Piglia *Roberto Arlt: la ficción del dinero* (1974). Por esta misma razón se encontrarán en el texto algunos cotejos entre la obra del guatemalteco y la del argentino que tratarán de crear una relación entre la cultura literaria y la estructura económica del subcontinente en el siglo XX. Esta idea tiene que ver también con la voluntad de pensar las distintas fases del capitalismo como formas diferentes de la misma infraestructura

¹ La historia del comienzo del destierro de Galich es de por sí una novela. Pueden encontrarla en Dante Liano (2007).

² En las obras de Galich hay una fuerte relación con el pasado guatemalteco – como por ejemplo la novela *Huracán corazón del cielo* (1995), esta sobre el terremoto que asoló Guatemala –. Una parte notable experimenta un lenguaje diferente y nuevas trayectorias literarias (Liano, 2007), como el cuento *El ratero*. Publicado en la primera colección de cuentos de Franz Galich *Ficcionario inédito* de 1978, destacaba por su fuerza literaria. «El ladrón de poca monta», como Liano (2007) traduce la expresión popular del título, es también el primer ejemplo de la búsqueda literaria que Galich irá desarrollando durante toda su vida y que encontrará su forma estable a partir de comienzos del siglo XXI. Por esta misma razón el cuento se reedita en otra colección de 2003, *El ratero y otros relatos* (Guatemala).

³ Señalamos el número 15 de la revista *Istmo* (*Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*) de 2007. El número monográfico está dedicado a la memoria de Franz Galich y se titula *Franz Galich – un 'subalterno letrado' que ha renovado las letras centroamericanas*.

cuyo elemento semiótico fundamental es, por supuesto, el dinero.

Managua Salsa City (a partir de ahora *MSC*), cuenta una noche de fiesta de Pancho Rana quien se topa con la maravillosa Tamara, apodada la Guajira, pura diosa de los amores salseños. Los dos deciden pasar una noche de bailes, alcohol, lisonjas y mentiras. No solo el ritmo de la narración sigue el compás de la salsa sino que *MSC* reproduce muchos temas típicos de la música caribeña y centroamericana: incendios interiores y pasiones arrasadoras, locuras y cambios repentinos; estetización – en la música como en la literatura – de la ilusión, el robo y la sospecha.

El tema del fraude es la herramienta narrativa fundamental y empieza desde las meras intenciones que llevan los dos protagonistas a conocerse. Cada uno quiere estafar al otro e inventa una identidad ficticia armando un cuento de sí mismo. Pancho Rana se vende como rico solterón, *habitué* de Miami. Él se encuentra de casualidad en la posibilidad de lucir los signos semióticos relativos a su presunta condición burguesa ya que la familia por la que trabaja de vigilante está de viaje en Miami y va a volver solo el lunes siguiente. Casi al comienzo de la novela, logramos entender que Pancho, antes de emplearse en la seguridad privada, era un oficial de las fuerzas especiales del ejército sandinista. Es decir, un individuo práctico en el manejo de la emotividad de la violencia, consciente de los potenciales peligros y supuestamente valoroso⁴. La Guajira en cambio entra en escena como una pobre chiquita indefensa, inocente y del todo ajena a malicias sexuales y, menos aún, al mundo inmoral de la prostitución. La realidad es diferente: sabemos desde el comienzo que Tamara encabeza (¡Nada menos! ¡Una mujer con voz de mando!) una banda de ladrones llamada la Perrarenca, y que un par de sus integrantes lucharon entre los Contrarrevolucionarios en calidad de mercenarios. Las primeras diez líneas de la novela nos ponen frente a una realidad tajante: Pancho Rana y Tamara, de quienes vamos a leer las hazañas, son expertos de ese difícil oficio que es sobrevivir. Así, no solo Pancho Rana sino todos los actores de la doble estafa tienen cierta confianza con el peligro, la sangre fría y el manejo de la violencia y de las armas.

–Ahorinita vengo, se dice, amorcito (está bien buena la hembra, para pegarle una sola apaleada de zorro).

(Mientras voy al baño le paso diciendo a los *brothers* que se pongan las pilas y que le demos tiempo pues el maje ese parece que tiene reales, tal vez nos sale una buena tajada). (Galich, 2000: 5)

En cierto sentido, los dos protagonistas son arquetipos de las noches de la capital nicaragüense.

A las seis en punto de la tarde, Dios le quita el fuego a Managua y le deja la mano libre al Diablo. El reloj de Dios es de los buenos pues nunca le falla: todos los días, a la misma hora, baja un poco la brasa del calor [...] y entonces [...] empiezan a salir los diablos y las diablas. (Galich, 2000: 1)

El elemento realista de la novela es, por lo tanto, muy claro, sea en el pasado de los protagonistas, sea en su entorno social. Galich matiza con cuidado y con afán documental las dinámicas de relación social, la música y hasta los recorridos (en términos toponomásticos y de espacios urbanos) que la pareja traicionera da por la ciudad. A menudo pasan por lugares muy cargados de elementos simbólicos de la penetración capitalista de Estados Unidos y de la estética del neoliberalismo. En muchas ocasiones, Tamara la Guajira coteja los panoramas fútiles de los grandes *malls* o las glorietas y fuentes managuenses con la idea de belleza propia del mundo del capitalismo tardío.

Al llegar a la rotonda y ver que la fuente, ‘como cosa rara’, estaba encendida, no pudo evitar el ¡qué bonito que es!, ¿verdad?, pareciera que estamos en Estados Unidos (transición). Yo conozco, concluyó, ‘suspirando y mintiendo’. ¿Y usted? [...] También, contestó, con el mismo aplomo que había obtenido en el ejército [...]. El carro bordeó la rotonda Rubén Darío, por el costado de la gasolinera iluminada como un barco [...]. (Galich, 2000: 9, subrayado mío)

⁴ El plan de Pancho Rana prevé también un robo a sus dueños con relativa huida a Honduras. El plan es sucesivo al tiempo de la historia y desvinculado de ella. Tendría que desarrollarse en un futuro hipotético. Sólo nos dice que Pancho es un personaje que está a punto de terminar su relación vital con Managua.

En esta cita destacamos un elemento muy interesante para nuestro discurso que se relaciona con el dinero y con las formas del trabajo urbano⁵. La pobre Centroamérica, tan lejana de Dios y tan cercana a los Estados Unidos, recibe y reproduce los modelos sociales y económicos del norte. Pero en el acto de recepción se dan unos cambios relevantes. La glorieta encendida parece una reproducción de la estética de las ciudades juguetonas y (en apariencia) felices de Estados Unidos. Sin embargo ese resplandecer es una condición de excepcionalidad que más que embellecer llama la atención sobre la decadencia cotidiana. Este discurso nos puede parecer bastante intrascendente o insustancial, hasta cargado de un agobio pseudo-ideológico, pero introduce una comparación fundamental. En su interesante artículo, Claudia Ferman (2007) se fija en los caracteres propios del capitalismo contemporáneo y en particular en la economía del post-trabajo:

Esta definición que para López⁶ correspondía a un fenómeno bien localizado de la sociedad portorriqueña y que se originaba en la particular relación de dependencia política que la isla mantiene con los EEUU es hoy la forma socio-económica-cultural en la que se expresa la globalización en importantes sectores de las sociedades latinoamericanas. (Ferman, 2007).

En nuestra opinión, la producción agrícola o industrial, o sea los sectores económicos productores de capitales, no se borran sino que se desplazan. En América Latina las ‘maquilas’ representan el fenómeno más relevante de la nueva producción industrial, sin derechos, garantías y hasta ‘literalmente’ consumidoras de cuerpos. Podríamos pensar que la diferencia es que estos sectores se sitúan en lugares marginales del territorio del estado o del conjunto del sistema-mundo de la globalización (países de Asia o del este de Europa con una formación más reciente de una clase obrera con menos derecho y un nivel de organización diferente). Pero, la condición de subalternidad no se ve sólo en la re-definición de los sectores industriales propia del neoliberalismo, sino que se constituye como un largo trayecto de esclerotización económica y, por ende, social. Desde la crisis de 1929, las ciudades latinoamericanas han vivido una masiva migración (debida al derrumbe de los precios de los bienes agropecuarios) no soportada por un adecuado sistema productivo urbano. Esto hizo que las ciudades se convirtieran en lugares de circulación de dinero, no en centros productores de bienes⁷. La condición improductiva de las ciudades del subcontinente (o de unos sectores de la sociedad) es una condición histórica y no reciente y, en la cultura literaria latinoamericana del siglo XX, las metrópolis se configuran a menudo como lugares de circulación de dinero fruto de expedientes, trampas e ilusiones y desligado del trabajo. Por eso, es posible cotejar *MSC* con muchas obras de Roberto Arlt y con la crítica que Ricardo Piglia hace de una característica del escritor rioplatense, o sea la visión del dinero como una ficción.

Por lo que atañe la novela de Galich, la fuerza narrativa del dinero define la posibilidad de construir una trampa. Los dos protagonistas tratan de engañarse mutuamente para alcanzar un objetivo. Pancho Rana actúa para asegurarse los favores sexuales de Tamara y ésta usa su atractivo para alcanzar las pertenencias de la víctima. El dinero funciona como elemento semiótico de la representación: pero por un lado es un cebo y por otro un objetivo deseado. Por lo que se ha dicho sobre la productividad urbana, Managua es un territorio favorable a una sobre-representación simbólica de un capital desvinculado de la relación que establece con la cantidad de trabajo que lo genera. Las hazañas de los protagonistas de Franz Galich encajan en un discurso relativo a la enajenación producida, como ya lo subrayó Karl Marx, por una propiedad del capitalismo ínsita en su misma forma de producción de bienes. Como sabemos desde los tiempos de *El capital*, el valor de una ‘cosa’ depende ‘teóricamente’ de la cantidad de trabajo que tenemos en ella. Como el trabajo y las máquinas (o la energía necesaria) tienen un precio, desde David Ricardo en adelante las sociedades capitalistas empezaron a medir el valor a través del trabajo. Para Foucault este cambio representa una de las discontinuidades fundamentales (junto a la filología y las ciencias naturales) entre la modernidad capitalista y las organizaciones sociales anteriores. En cierto sentido, la artificialidad de nuestra relación cultural con las cosas, produce una consonancia entre cuerpo y valor de los bienes de consumo ya que el cuerpo del obrero produce el trabajo (Zanini, 2005: 168-169). Siguiendo con los fundamentos de

⁵ La cercanía con Estados Unidos influencia la alienación social y contribuye al enriquecimiento de la literatura. Las escenas de *Managua Salsa City* se configuran a través tanto de una intertextualidad con la música latinoamericana, como gracias a una técnica narrativa que muy a menudo se relaciona con el cine norteamericano como se puede ver claramente en esta cita. La palabra ‘transición’ remite al estado de humor de la Guajira, que pasa de la ilusión a la realidad y un cambio de enfoque de la cámara que pasa del paisaje urbano al primer plano de una Guajira de pronto malhumorada y desilusionada (o malhumorada porque desilusionada).

⁶ «Este fenómeno [la sociedad post-trabajo] que ha podido ser detectado desde por lo menos la mitad de los años 60 y que todavía no ha concluido, estimula la emergencia de modos de vida que no presuponen la centralidad del trabajo, o del aparato reproductor que sostiene el trabajo, para los individuos, las familias y las comunidades» (López 1995 en Ferman, 2007).

⁷ Como, por ejemplo, la Buenos Aires de Ezequiel Martínez Estrada (en *Radiografía de la Pampa* de 1933 y *La cabeza de Goliat* de 1940).

la teoría marxista, la determinación del precio prevé sin embargo un factor desde el cual brotan todas las contradicciones del capitalismo: la plusvalía. Producto de una cuantidad de trabajo no pagado, da lugar a unas cuantas desviaciones de la relación biunívoca entre objeto y valor (o entre fuerza de trabajo y valor), como las rentas financieras o la circulación de capitales enajenados de los objetos y que sirven al mantenimiento de la supremacía de una clase. Este dinero se emplea, por ejemplo, en la seguridad privada o en la industria del tiempo libre, o sea los ‘gremios’ de Pancho y Tamara.

Tanto Pancho Rana como la Guajira son improductivos: el primero defiende la plusvalía de sus adinerados dueños; la segunda trata de sustraerla a sus ‘enamorado’. Los dos tienen una relación al mismo tiempo de cercanía ilusoria y lejanía *de facto* con el concepto de riqueza. Dicha condición de frontera los forja según una idea del dinero como entidad fácilmente alcanzable a través del engaño. Como sabemos, Pancho Rana ha planeado robarle a sus dueños. El fin de semana anterior al hurto simula ser un hombre asentado. Su vínculo con el dinero es una farsa cuando se relaciona con la Guajira o sólo un plan potencial en la idea del robo. Siendo la jefa de la Perrarenca Tamara, en cambio, aspira a alcanzar sus bienes sin ‘depende’. El precio de este trabajo es la exhibición del cuerpo, la actuación en el papel de la amante caliente y cierta dosis de riesgo⁸. El dinero de los ricos, ese dinero de fascinación y ensueño, es una quimera o un simulacro: su presencia es visible pero finalmente resulta inalcanzable.

¿Cuáles son los elementos simbólicos y facticios que Pancho Rana exhibe y que de por sí construyen una imagen al mismo tiempo degenerada y eficiente del hombre opulento? Primero hay que considerar que las muestras de su condición no son relativas a una idea de trabajo o de un papel económico sino se sitúan metonímicamente alrededor de un arquetipo social del dinero como signo. La proliferación semiótica puede surgir de elementos materiales como el coche («ese brothercito sí que le pesa la pata. Será para menos, con la máquina que carga», Galich, 2000: 12), o de una serie de actitudes y preferencias socio-culturales como el desgaste que presupone el menosprecio del valor del objeto o, que es casi lo mismo, unos modales refinados en la elección de la bebida o de la comida («pensó que ése era un hombre de mundo pues había pedido [agua] mineral»; «¡Putá!, volvió a pensar, este majé toma como los ricos, sabe lo que es bueno [...]», Galich, 2000: 24 y 3). Añadimos el uso ostentoso de una tarjeta de crédito, apoteosis de la virtualidad del dinero, y el ejercicio del poder o la costumbre al mando como corolario inevitable de la riqueza: «comprendió que yacía en manos (y brazos) de un hombre que estaba acostumbrado a hacer lo que quería» (Galich, 2000: 31). Dichos signos no son espejo de una materialidad, es decir no funcionan como elementos semióticos del trabajo, sino como una mitología (aleatoria) de la posesión: son ostensiones del fetichismo de la mercancía. Como escribe Ricardo Piglia en su artículo «Roberto Arlt: la ficción del dinero» el dinero heroico no se *gana*, se *hace* (Piglia, 1974: 27) y solo de esta forma puede convertirse en símbolo de éxito e ilusión de un mito burgués. Como en un ritual mágico o en una intervención benéfica de los dioses o de la astucia individual los ricos son seres ajenos al cansancio del trabajo. En esta propiedad generadora de relatos Piglia sitúa el concepto de ficción del dinero.

El dinero – podría decir Arlt – es el mejor novelista del mundo: legisla una economía de las pasiones y organiza [...] el interés de una historia donde la arbitrariedad de los canjes, las deudas, las transferencias es el único enigma a descifrar. En este sentido para Arlt el dinero es una máquina de producir ficciones, o mejor, es la ficción misma porque siempre desrealiza el mundo: primero porque para poder tenerlo hay que inventar, falsificar, estafar, ‘hacer ficción’ y a la vez porque enriquecerse es siempre la ilusión [...] que se construye a partir de todo lo que se podrá tener *en* el dinero. (Piglia, 1974: 25)

El incipit del conocido artículo de Piglia encaja perfectamente con la novela de Galich. En *MSC* la ficcionalización de un futuro radiante estriba en otra intertextualidad, esta vez con la *soap opera*. La Guajira «como dicen en las telenovelas brasileñas» (Galich, 2000: 18) sueña con cambiar su vida de una forma repentina y definitiva. Pancho Rana podría convertirse –y este convencimiento se radicaliza en la medida en que transcurre la narración– en un príncipe azul: «en la telenovela sale un majé rico, de reales y de lo otro, que se enamoran [*sic*] de una jaña pobre

⁸ Es diferente cuando ella decide vender su cuerpo. Lo gestiona, sin ningún proxeneta que le quite la plusvalía, estableciendo autónomamente el precio de su única pertenencia.

como yo, y se casan y viven muy felices» (Galich, 2000: 14). Fuerza de la ilusión, la Guajira guarda cierta lucidez solo durante pocas páginas: «pero suave, [...], porque lo que yo soy es una mujer que jefea una pandilla de tamales» (Galich, 2000: 14).

Aquí estoy yo una mujer pobre que tiene la suerte de ser bonita y atractiva pero que en el fondo soy una auténtica mierda, que no sirvió para mayor cosa más que para culiar y vivir de la riña. Desde que tenía 14 años me desvirgaron y como soy bonita [...] los muchachos [...] me daban buenas cosas: ropa, comida, trago [...]. Muchos viejos me ofrecieron llevarme a su casa como su mujer [...]. Pagan bien pero a mi me gusta la independencia [...] y fundé mi propia empresa. (Galich, 2000: 35)

Al comienzo sospecha también una monstruosidad relacionada con la mitología de las diferencias de clases y que leemos como la activación de un ‘límite del deseo’. No excluye, de hecho, la posibilidad de que Pancho puede ser un monomaniaco de esos «ricos locos [...] que las matan [a sus amantes ocasionales] y después las tiran en cualquier cauce o predio vacío» (Galich, 2000: 18)

Una aparente contradicción podría ser que los dos representan modelos sociales tan acostumbrados al cinismo (no hay ninguna clase de juicio moral) que una conversión romántica e idealista en el espacio de pocas horas resulta inverosímil. El problema es de coherencia narrativa. Si los protagonistas de la novela (Pancho y la Guajira) están en su cotidianidad, ¿cómo puede ser que decidan ceder a una ficcionalización y a las lisonjas de unos símbolos?

Tamara representa una figura muy interesante de mujer independiente pero pierde ese anhelo constante de libertad que siempre la acompañó: «Pero ahora, con este muñeco que me encontré, algo indio, pero después de todo no está mal: ¡Mi peor es nada!» (Galich, 2000: 35). Pancho Rana – o, mejor dicho, la representación que Rana hace de sí mismo – tiene fuerza suficiente para hacer desistir a la Guajira de sus proyectos originales y empujarla hacia la ilusión de una solución a su vida desesperada. (La riqueza borra también los prejuicios raciales: las facciones indias de Pancho Rana son perdonadas gracias al dinero que él finge tener). El deseo es tan fuerte («hay miles y miles [...] que viven con hombres de reales [...], ¿Por qué, entonces, yo no?», Galich, 2000: 14) que se sustituye a la realidad y a la clásica actitud con la que la Guajira maneja su difícil entorno social. Así, hacia el fin de la noche y hacia la mitad de la novela, ha desaparecido toda clase de autodefensa: «La Guajira por ir soñando con su príncipe azul ni los vio [a dos maleantes no pertenecientes a la Perrarenca]» (Galich, 2000: 51).

Algunos críticos (Quirós, 2010; Ferman, 2007) se han fijado en la producción de falsos mitos de progreso debidos a la dependencia económica y cultural con Estados Unidos. Podríamos imaginar que Tamara está tan saturada de cultura *yankee* que de súbito sustituye la realidad con su anhelo mayor. Este tipo de ilusión es al mismo tiempo muy burguesa y de marco americano: tanto en Estados Unidos como en Latinoamérica (no excluiría algunas expresiones también en Europa) tiene mucho éxito la narrativización del sueño frívolo y elocuente típico de la *soap opera*, como hemos visto.

Sigamos con la literatura de Arlt. Sus personajes⁹ quieren sacar provechos imaginables de artefactos producidos gracias a su intuición. Es un hecho algo parecido a una ilusión alquimista, o un acto de magia. Por ejemplo Remo Erdosain, protagonista de *Los siete locos* (1929), propone inventos geniales, falsificaciones y crímenes con la idea fija de ‘vivir como’ un rico. De la misma forma, Tamara y Pancho quieren producir la riqueza infinita tanto de una teatralidad como de una épica capacidad logística aprendida en el contexto real de las calles de la capital o de la resistencia sandinista. El dinero, por lo tanto, es producido de una ficción y produce ficciones. Como decíamos, si la riqueza depende de una narrativa algo ‘mágica’ más que del elemento material capaz de hacer las cosas, tampoco puede gastarse en algo tan común y corriente como vivir para reproducir la fuerza de trabajo. Por esta razón Erdosain, hombre sin muchos recursos económicos, despilfarra las ganancias de sus robos en corbatas de seda o comiendo en restaurantes de lujo, o sea fingiendo una vida asentada. Nuestros héroes no son diferentes: la Guajira sueña con ser una mujer feliz de la telenovela, mientras que Pancho Rana se imagina a sí mismo en Honduras sin hacer nada y a salvo de cualquier castigo. La evolución de los protagonistas de *MSC*, es muy parecida a las ‘ficciones del

⁹ Las novelas arltianas donde la ficción del dinero es más relevantes son *El juguete rabioso* (1926) protagonizada por el joven Silvio Astier y *Los siete locos - Los lanzallamas* (1929-1931) con Remo Erdosain, héroe fracasado.

dinero' arltianas, donde el relato tiene un desenlace trágico o dramático. La originalidad de la novela de Galich estriba en la adaptación de la novela al contexto actual mesoamericano también en términos de géneros literarios preponderantes: *MSC* comparte con mucha de la literatura centroamericana reciente un enfoque sobre la paranoia y el régimen de la sospecha. El enredo narrativo, más la presencia de los colegas de la Guajira al acecho de Pancho Rana, despiertan desde el comienzo en el lector actitudes de control y desconfianza – un lector «sospechoso de las palabras», diría Borges (1983: 73) – típicas del género policial y, en el caso específico de la novela de Galich, del *thriller*.

Gracias a la primacía de elementos narrativos de orden diferente, es posible dividir la novela en dos partes: la primera, sobre el encuentro entre los dos estafadores y el paulatino despertar de un mutuo interés sentimental; la segunda, relativa a la irrupción de la apremiante realidad social de la capital, con todo el peligro que ésta proporciona hasta el inevitable desenlace de violencia y muerte. O sea, en la primera parte el dinero funciona como signo mientras que en la segunda es el motor de las dinámicas concretas de la sociedad. De costumbre, la Guajira y Pancho Rana actúan de una forma mentirosa no sólo para alcanzar sus objetivos sino también para evitar o alejar el peligro. Los dos vigilan los recorridos y evalúan posibles riesgos al elegir un lugar u otro. Pero, como vimos con la Guajira, el cuidado y la alerta dejan el paso a un mundo de alucinaciones y deseos. También en *Managua Salsa City* ocurre algo parecido al final de las novelas de Roberto Arlt. Otra vez Remo Erdosain. Derrocado por sus mismas ilusiones y por las maquinaciones del personaje del Astrólogo, terminará suicidándose. Fijémonos en la figura del Astrólogo: su nombre, como escribe Loris Tassi (2008, 43) es de por sí un cuento. Para nuestro discurso, diríamos que es la metaforización del mago adivino que puede interpretar signos incomprensibles a los demás: lee en la personalidad de Erdosain el deseo y la codicia y arma un cuento *ad hoc* de riqueza y dominio del mundo. Erdosain, por perseguir sistemáticamente sus sueños delirantes, termina perdiéndolo todo en un callejón sin salida. Alteridad de la magia del Astrólogo, realidad brutal de los hechos, la condición social y económica material de Erdosain no se deja reemplazar por una alucinación, conduciéndolo inesorablemente al fracaso.

Algo parecido les pasa a Pancho y Tamara. Como ya se ha subrayado, en la segunda parte de la novela, Galich nos inserta en un mundo de crímenes y acechos. Aquí abundan los elementos típicos del *thriller*. El primero, y fundamental, prevé que en este género «el mundo es visto con los ojos del culpable o del perseguidor y la amenaza forma parte del paisaje y define el ambiente» (Piglia, 1999: 13). El segundo es la hipertrofia del suspenso: en *MSC* las víctimas desconocen sus destinos mientras que nosotros los lectores nos percatamos de que algo puede pasar. Si los pandilleros que están desde el comienzo persiguiendo a Pancho Rana parecen delincuentes de poca monta, en esta teórica segunda parte se añaden personajes más funestos. Por ejemplo, el narrador nos daba a conocer las personalidades y los pensamientos de la Perrarenca, convirtiéndolos en personajes complejos y hasta comprensibles. Al contrario, de los anónimos perseguidores tenemos sólo algunos detalles espantosos: «Uno de ellos, el conductor, era partidario de la violencia, pues, como decía el mismo, lo excitaba, me pone tilinte... tal vez porque viví en los Estados [Unidos] y allí me acostumbré» (Galich, 2000: 60). En *Los siete locos* el mundo como complot determina la desesperación real de Erdosain; en *MSC* la sociedad violenta termina con los deseos de sus protagonistas.

Satisfechos por los excesos y el sexo, Pancho Rana y la Guajira están durmiendo en casa de los dueños, cuando unos ruidos ponen en alarma a Rana. Gracias a sus conocimientos militares, logra poner a salvo la Guajira y enfrentar tanto a los pandilleros como a los otros dos. Finalmente morirán todos menos la Guajira y uno de los dos maleantes anónimos¹⁰.

Si tomamos en cuenta la enajenación del dinero como símbolo o como narrativa, entendemos que la novela de Galich, de forma parecida a la de Arlt, no se articula según una visión calvinista de la salvación, o sea no depende de una cualidad moral del trabajo. El problema en cambio reside en la esencia del dinero, que no se genera de la nada ni de las estafas fantasiosas de unos principiantes sentimentales y 'que se defiende a través de la violencia'. En opinión de nuestros protagonistas, el dinero de los ricos existe de por sí, como entidad más mítica que material e histórica.

¹⁰ O por lo menos así parece. Tendríamos que leer *Y te diré quien eres. Mariposa traicionera* de 2006 para hacer un balance de las víctimas.

Pero, inevitablemente, tenemos la percepción del error de esta visión alterada de la realidad en el momento en que entendemos que la propiedad es materia ya que su defensa depende de unos cuantos factores, entre los cuales la aniquilación material del enemigo. Foucault en *Il faut défendre la société* nos explica como la supremacía económica y el relativo poder necesitan de un apéndice de violencia. Como afirma Zanini, «*il potere non è caratterizzato dall'opposizione legittimo/illegittimo, ma da quella tra lotta e sottomissione*»¹¹ (Zanini, 2010: 48). La distancia que existe entre capas sociales se reduce o se mantiene, normalmente, gracias al uso de la violencia, o sea de una fuerza concreta idónea a la ruptura de los vínculos de poder. La ficción del dinero, posible por la contemporánea presencia en la moneda de una materialidad y de una virtualidad, se transforma finalmente en una ilusión: el dinero es materia y los sueños que puede despertar son un estorbo para quien de veras posee el capital y la posibilidad de defenderlo.

La novela de Franz Galich se inserta en esas obras que nos proponen la 'ficción del dinero' como motor narrativo. La pugna indeleble entre la realidad científica (o marxista) del dinero, un clímax de deseo de los protagonistas y el inevitable desenlace trágico articulado por las fuerzas reales que rigen los intercambios económicos son los elementos que distinguimos en *Managua Salsa City*, donde el desenlace se produce a través de la irrupción del *thriller* y del realismo sucio de la literatura centroamericana sucesiva a las guerras civiles. Esta característica inscribe perfectamente *MSC* en el panorama de la literatura centroamericana reciente en la que tanto la sociedad como la escritura tratan de desentrañar las problemáticas sociales contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (1995), *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino, Einaudi.
- Arlt, Roberto (1985), *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Losada.
- Arlt, Roberto (2003), *Los siete locos*, Madrid, Cátedra.
- Barrientos Tecún, Dante (2009), «Transgresiones en la novelística centroamericana. En este mundo matraca de Franz Galich», *Centroamericana*, 16, 5-18.
- Borges, Jorge Luis (1983), *Borges oral*, Barcelona, Bruguera.
- Ferman, Claudia (2007), «El fugitivo sujeto literario en Franz Galich», *Istmo*, 17 <<http://istmo.denison.edu/n15/articulos/ferman.html>> (último acceso 13.10.2014).
- Foucault, Michel (2005), *Nascita della biopolitica*, Milano, Feltrinelli.
- Foucault, Michel (2009), *Bisogna difendere la società*, Milano, Feltrinelli.
- Galich, Franz (2000), *Managua Salsa City ¡Devórame otra vez!*, Panamá, Geminis.
- Liano, Dante (2007), «Franz Galich (In memoriam)», *Istmo*, 15 <<http://istmo.denison.edu/n15/articulos/liano.html>> (último acceso 13.10.2014).
- Marx, Karl (2012), *Il capitale*, al cuidado de Eugenio Sbardella, Roma, Newton.
- Monsiváis, Carlos (2000), *Aires de familia*, Barcelona, Anagrama.
- Ortiz Wallner, Alexandra (2012), *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana.
- Piglia, Ricardo (1974), «Roberto Arlt: la ficción del dinero», *Hispanérica*, 7, 25-28.
- Piglia, Ricardo (1999), «Introducción», en Id., *Las fieras. Antología del género policial en la Argentina*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Quirós, Daniel (2010), «“Ahora creo sólo en lo que cargo entre las bolsas”: la política del cinismo en la posguerra centroamericana», *Istmo*, 21 <<http://istmo.denison.edu/n21/proyectos/3.html>> (último acceso 13.10.2014).
- Tassi, Loris (2008), *Variazioni sul tema della lettura: l'opera di Roberto Arlt*, Roma, Aracne.
- Zanini, Adelino (2005), *Filosofia economica. Fondamenti economici e categorie politiche*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Zanini, Adelino (2010), *L'ordine del discorso economico. Linguaggio delle ricchezze e pratiche di governo in Michel Foucault*, Verona, Ombre Corte.

¹¹ Si el poder económico depende de una guerra que puede disfrazarse de política, ¿esto quiere decir que los asaltantes tiene el poder militar o el político? Por supuesto que no. Ellos ejercen una violencia privada; luchan en una guerra privada para un poder efímero como la posesión de ese dinero en esa circunstancia. Además, no mandan a morir ningún matón (o soldado).