

CRISTINA CHRISTIE
RODRIGO HAMMETT
ROBERTO CONAN DOYLE
RICARDO CHANDLER
EDMUNDO McDONALD
GUILLERMO COBEN
IGNACIO MAIGRET
MARTÍN COLLINS
JORGE LEROUX
JUAN VAN DINE
ALONSO FLEMING
MARIO SAYERS

NINA PLUTA

LA SOMBRA DEL CRIMEN
DE LA INFLUENCIA DEL GÉNERO CRIMINAL
EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA
DEL CRUCE DE LOS MILENIOS

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU PEDAGOGICZNEGO — KRAKÓW 2012

**LA SOMBRA DEL CRIMEN
DE LA INFLUENCIA DEL GÉNERO CRIMINAL
EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA
DEL CRUCE DE LOS MILENIOS**

**Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
Prace Monograficzne nr 633**

NINA PLUTA

**LA SOMBRA DEL CRIMEN
DE LA INFLUENCIA DEL GÉNERO CRIMINAL
EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA
DEL CRUCE DE LOS MILENIOS**

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU PEDAGOGICZNEGO—KRAKÓW 2012

Recenzenci

dr hab. Magda Potok

dr hab. Anna Sawicka, prof. UJ

© Copyright Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2012

redakcja Ewelina Szymoniak
projekt okładki Gilles Lepore

ISSN 0239-6025

ISBN 978-83-7271-755-9

Wydawnictwo Naukowe UP
Redakcja/Dział Promocji
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./fax (12) 662-63-83, tel. (12) 662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:
<http://www.wydawnictwoup.pl>

układ typograficzny, łamanie Jadwiga Czyżowska-Maślak

druk i oprawa
Zespół Poligraficzny UP, zam. 74/12

Para Zuza

Agradecimientos

A los amigos que contribuyeron decisivamente a que este libro pudiera ser escrito. Especialmente a María Jesús Garrosa: gracias por tu inestimable y paciente trabajo como lectora y redactora, así como por los consejos y las palabras de aliento; a Pizca Ripoll, por crearme unas condiciones de estudio ejemplares, y a toda su familia; a Belén Artuñedo, siempre, a Alberto y Nora; a Javi Benito de la Fuente, por la disposición constante a la ayuda y por el material facilitado. Quería agradecer también a Anna Furman por el valioso material que ha puesto a mi alcance; a mis colegas de la sección de español del Instituto de Neofilología de la Universidad Pedagógica de Cracovia, por su amistad; en especial a la Jefa, Danuta Kucała, quien se ha mostrado siempre ejemplarmente comprensiva y dispuesta a organizar el tiempo del trabajo de la mejor manera posible. Un agradecimiento especial a Ewelina Szymoniak, porque sin su inteligente lectura y redacción esto no hubiera acabado a tiempo. Y a mi familia, siempre: a Zuza, Kaja, Lilia, Krzysiek; a Wiktoria (a veces).

Introducción

A los veinte años publica su primera novela, *Los Egoístas*, relato de misterio y de exaltación juvenil que transcurre entre Londres, París y Buenos Aires. Los hechos se desencadenan en torno a un suceso en apariencia intrascendente: un buen padre de familia de pronto le pide a gritos a su mujer que huya de la casa con los niños o que se encierren con llave en una habitación. Acto seguido él se encierra a su vez en el cuarto de baño. Al cabo de una hora la mujer sale de la habitación en donde se ha metido cumpliendo la orden del marido, va al cuarto de baño y encuentra a aquél muerto, con la navaja de afeitar en la mano y el cuello cortado. A partir de este suicidio, a primera vista claro e irrefutable, se desencadena una investigación llevada principalmente por un policía de Scotland Yard de aficiones espiritistas y por uno de los hijos del muerto. La investigación dura más de quince años y sirve de pretexto para el desfile de una galería de personajes tales como un joven camelot francés o un joven nazi alemán, a quienes el autor hace hablar profusamente y con quienes tiende a identificarse (Roberto Bolaño, “Juan Mendiluce Thompson”, en *La literatura nazi en América*, 1996: 25).

Este fragmento de biografía de un escritor hispanoamericano pertenece a la colección de vidas ficticias titulada *Literatura nazi en América* (1996), la primera obra narrativa con la que su autor, Roberto Bolaño, chileno radicado en España, conseguía un mayor reconocimiento crítico. Bolaño (muerto prematuramente en 2003) hizo de la literatura la aventura más intensa de su vida, y lo mismo se puede decir de varios personajes suyos, cuyas vicisitudes se citarán más de una vez en este trabajo. Por eso, la narrativa del chileno está llena de referencias autotemáticas motivadas por los quehaceres de los protagonistas y por sus preferencias literarias que gustan de compartir. Al mismo tiempo, por entre tal autotematismo, asoman señales de que una intriga criminal está a punto de constituirse, influencia de los géneros criminales, que el autor reconoce a veces incluso desde el título (*Los detectives salvajes*, *Los sinsabores del verdadero policía*) y que a menudo explicita personalmente:

En mis obras siempre deseo crear una intriga detectivesca, pues no hay nada más agradecido literariamente que tener a un asesino o a un desaparecido que rastrear. Introducir algunas tramas clásicas del género, sus cuatro o cinco hilos mayores, me resulta irresistible, porque como lector también me pierden (Roberto Bolaño cit. en Paz Soldán 2008: 22).

En este libro se va a tratar de un fenómeno notorio, pero no por ello menos intrigante, en la narrativa mundial del cruce de los siglos XX y XXI; a saber, de la inaudita popularidad de lo que *grosso modo* podemos llamar la convención criminal. Pero no se analizan aquí las novelas policiacas y detectivescas de la más diversa especie, sino lo que definimos más adelante como *efecto seudocriminal*. Este último consiste en el reaprovechamiento de los elementos constitutivos de los géneros criminales en una narrativa que, en contra de lo que ella misma anuncia por medio de señales dispersas, no pertenece de forma unívoca al canon negro. El fenómeno va a ser considerado en una serie de obras narrativas escritas en Hispanoamérica y en su mayoría en las tres últimas décadas (a excepción de las referencias imprescindibles a la obra de Borges, y a algunas otras obras anteriores a 1980). Todas se relacionan de forma atípica con el género criminal. El efecto seudocriminal se puede manifestar en textos de adscripción diversa, en lo que a modalidades narrativas atañe: se abordarán tanto narraciones breves con rasgos del realismo sucio y de lo grotesco (Guillermo Fadanelli), novelas cercanas al relato detectivesco metafísico (tendencia que se explicará más adelante y cuya influencia acusan Juan Martini, Ricardo Piglia y más autores), como otras, que añaden, en la tradición de Mario Vargas Llosa, el ingrediente de la fabulación aventurera y del *thriller* político (por ejemplo, *Tres ataúdes blancos*, de Antonio Ungar, 2010).

La elección de la narrativa de dicha región no está motivada solamente por los intereses profesionales de la autora de este trabajo. La práctica del relato detectivesco en Hispanoamérica siempre ha mostrado, según sus críticos, una tendencia al experimento, por eso “los disparos más certeros del policial [...] tal vez haya que buscarlos en los bordes, no en el centro”, decía Jorge Lafforgue (1996: 151) a propósito de la ficción negra argentina. En este país, las primeras tentativas en el género, en el cruce de los siglos XIX y XX, juegan con el prurito de la racionalidad, avanzando unas propuestas “criollas” del modelo anglosajón (ver Mattalia 2008: 55–66). En los años 40, Borges vehicula dilemas filosóficos y existenciales en unas historias criminales ingeniosas. Crea además, junto con Adolfo Bioy Casares, a Isidro Parodi, un detective porteño, folclórico pero eficaz. La afirmación sobre el uso heterodoxo de lo criminal es asimismo válida en otros países de Hispanoamérica. En México, por ejemplo, uno de los primeros relatos criminales que se destaca por su originalidad, *El ensayo de un crimen* (1944), de Rodolfo Usigli, distorsiona el esquema detectivesco, revelando desde el comienzo los móviles del criminal y convirtiendo sus intentos en una serie de frustraciones carnalescas. En la segunda mitad del siglo XX, en Argentina y otros países, surgen novedosas propuestas literarias que parten de la estética del policial y de la novela negra norteamericana para ofrecer una visión crítica de los aspectos sociales y políticos de la turbulenta realidad del continente. Tras las obras precursoras de los argentinos Rodolfo Walsh (con sus novelas de investigación *non fiction*) y Manuel Puig (con sus recrea-

ciones del pop urbano), así como las del mexicano Vicente Leñero, surgirán numerosas propuestas de reaprovechamiento del canon negro a partir de la década de los 70: la narrativa de Osvaldo Soriano, Juan Carlos Martini, Luisa Valenzuela y Ricardo Piglia, entre otros. Al mismo tiempo, se va definiendo un nuevo subgénero, el neopolicial latinoamericano, atento a la actualidad social y política, que pretende reforzar el realismo crítico sin abandonar una intriga sensacionalista, heredada de la novela negra.

Un rasgo distintivo de las modalidades criminales en la narrativa hispanoamericana es que en gran parte de las obras de este tipo se observa, a través de las sucesivas épocas literarias del siglo XX (desde el indigenismo hasta el neopolicial), una tendencia constante a la incorporación crítica de datos empíricos de la realidad social. Ello concierne igualmente a la mayoría de los casos aquí estudiados del efecto seudocriminal. Desde luego procederemos con cautela al intentar deslindar nuevas formas de compromiso en la narrativa de hoy, siendo esta noción gastada y habitualmente repudiada por las generaciones actuales de escritores, quienes admiten sin reservas sólo las servidumbres de su profesión. Pero las implicaciones políticas se filtrarán a través de lo estético, como veremos, por ejemplo, en la narrativa de Roberto Bolaño, Ricardo Piglia o Rodrigo Rey Rosa, autores para quienes lo criminal es decididamente algo más que el recurso de una clásica convención. Los cruces entre realidad y ficción resultan aquí fascinantes y no gratuitos.

Esta tendencia a la parodia, adaptación y desviación del modelo inicial, que parece constante en el ámbito hispanoamericano, así como su sesgo crítico, se sitúan de entrada en el centro de interés de los estudios poscoloniales. No es que debamos explicar todos los experimentos literarios en torno a los géneros criminales tan sólo por unos mecanismos de dependencia en virtud de los cuales la cultura subalterna niega, por el expediente lúdico, a la dominante (Sklodowska 1991: 17). Pero obviamente, como veremos en los capítulos sucesivos, la recontextualización de un modelo genérico que privilegia los valores originados en la Ilustración europea tiene que acarrear cambios de función y mensajes distintos. La convención detectivesca, en su origen anglosajón, estaba arraigada en un ideario liberal y racionalista no del todo familiar en los contextos regionales de países como Argentina, México, Bolivia, etc. Así, el juego de la adaptación nos hará ver “las tensiones entre cultura mundial e identidad nacional, o entre fórmula o estereotipo de carácter transnacional y el uso particular que cada cultura hace del mismo registro” (Berg 2008).

Se estudiarán básicamente obras narrativas publicadas a partir de la década de los 80 del siglo XX. Esta delimitación temporal es arbitraria, en el sentido en que lo son de algún modo todos los cortes históricos. Es cierto que en la narrativa hispanoamericana, la presencia marcada de la convención criminal desviada de sus objetivos primeros (obviando la excepción de los precursores cuentos policiales filosóficos de Jorge Luis Borges) data ya de la década de los

60 del siglo XX (*Los albañiles*, 1963, *El garabato*, 1967, del mexicano Vicente Leñero) y se acentúa particularmente en los 70. Coinciden en aquella época dos factores favorables: la tendencia a la fabulación paródica (posmodernista, véase *The Buenos Aires Affair*, 1973, de Manuel Puig), así como el recrudecimiento de los conflictos sociales y políticos en el continente. Los serios problemas políticos, que desembocarán, en varios países, en terror estatal y guerras civiles, prolongadas hasta los años 90, empiezan a trascender a la literatura a través de los recursos de la novela negra (entre otros, el caso del neopolicial ya mencionado). Valga añadir que en esa época también los autores ya afamados, representantes de la *nueva novela*, en ocasiones echan mano de la tradición criminal y la adaptan a sus propios fines (Carlos Fuentes, *La cabeza de la hidra*, 1978; Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, 1981). Un caso aparte, a nuestro parecer, lo constituyen las novelas de Mario Vargas Llosa, que se conectan parcialmente tanto con los fenómenos *seudocriminales* estudiados a continuación, como con el neopolicial. Algunas de sus obras continúan una tradición, ya establecida en la narrativa hispanoamericana desde la época de la Independencia, de relatar la violencia a la que viven expuestos los individuos en unas sociedades permeadas por la inestabilidad política, la corrupción y la criminalidad (*Conversación en La Catedral*, 1969, *La fiesta del Chivo*, 2000). Vargas Llosa tiene también en su haber novelas que relatan pesquisas policiales o privadas y que se emparentan con el neopolicial (*Historia de Mayta*, 1984, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, 1986, y *Lituma en los Andes*, 1993).

La narrativa de los precursores que acabamos de mencionar crea, sin duda alguna, la tradición más reciente para las obras que aquí se analizarán, deudoras, en muchos casos, de los universos literarios que aquélla había plasmado. Por ejemplo, las novelas breves del guatemalteco Rey Rosa describen una “normalidad” minada por la violencia soterrada de forma muy parecida a como lo hace el mexicano Jorge Ibargüengoitia, tres décadas antes (en *Dos crímenes*, 1979). El distintivo más importante entre las obras precursoras y las actuales es, tal vez, externo: la mayoría de los textos aquí evocados fue escrita a partir de una época en que la transición a la democracia o bien ya se avistaba en el horizonte de los países aquejados por los conflictos, o bien ya estaba en curso. El caso de *Respiración artificial* (1980) del argentino Roberto Piglia (nacido en 1942) es fronterizo. Esta obra escrita aún bajo la dictadura militar ostenta, sin embargo, la característica conjunción de motivos detectivescos sueltos, reflexión metatextual (sobre la escritura y la historiografía) y referencia obvia a las realidades políticas del momento; una fórmula que marca buena parte de los textos de nuestro corpus aquí analizado, representado mayormente por autores más jóvenes que Piglia. Después del cierre oficial de los conflictos armados, en varios países hispanoamericanos la normalización pasó a significar, entre otros, la difícil implantación de las políticas neoliberales, la apertura a los modelos de vida consumistas, que contrastaban con la pobreza, y la co-

nexión con la red informativa y mediática global. Significativamente, a partir de entonces, los aprovechamientos de los géneros policiales no fueron sino intensificándose y diversificándose. Lo que aquí se pretende es dar cuenta, en la medida de lo posible, de las nuevas funciones y nuevos significados de esta tendencia en las letras hispanoamericanas de hoy.

Para explicar esa persistencia de la “sombra del crimen” –teniendo en cuenta, sin embargo, que esta tendencia es hoy universal– se atenderá a las observaciones provenientes no sólo de la historia y la teoría literaria (aunque este enfoque será el privilegiado), sino también de otros campos de las humanidades, además de los estudios poscoloniales mencionados. La literatura criminal siempre ha mantenido un vínculo fundamental con la sociedad de su momento; es significativo que el relato detectivesco, uno de sus subgéneros más populares, se estrenara en el XIX, siglo del progreso científico e industrial, siglo asimismo del nacimiento, entre otros, de la sociología.

En la definición más amplia del término *narrativa criminal* (*crime fiction*), se considera como tal la que cuenta “la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado; resulta que ningún otro rasgo es extensivo a todas las variantes del género” (Colmeiro 1989: 43). Esta perspectiva general permite incluir en la categoría todos los relatos más variados sobre un crimen, real o aparente, que incita a los protagonistas a investigar su misterio (Vázquez de Parga 1986: 11, Knight 2004: X–XV)¹. En otras palabras, son historias que cuentan experiencias en torno a un acto considerado como infracción. Los numerosos subgéneros del relato criminal, surgidos en los dos últimos siglos, pueden disponerse en dos grandes grupos: la variante de enigma supone la solución de un crimen que plantea un desafío intelectual, mientras que la variante criminal (*crime story*) narra la realización de un delito contemplada desde la perspectiva de su autor. Ambos tipos de intriga tienden con frecuencia a combinarse, como ocurre, por ejemplo, en el género de suspense, el *thriller*, una modalidad que cuenta sobre la marcha los preparativos del delincuente y simultáneamente los intentos de contrarrestarlos por parte del detective (Todorov 1978: 13–19).

En los textos con el efecto seudocriminal que nos interesa, las tendencias y las modalidades criminales clásicas y derivadas se combinan en proporción muy diversa. En una primera aproximación, son obras que admiten esta laxa característica de literatura criminal, ya que suelen introducir en la trama o bien el motivo de un delito, real o presunto, presentado desde el punto de vista del investigador o del criminal mismo; o bien el motivo de una investigación

¹ Por cierto, la proteica capacidad del género de asumir influencias diversas y dispares es una de las razones de su enorme vitalidad. “Que la obra «desobedezca» a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. Y eso por una doble razón. En principio, porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos: la norma no es visible –no vive– sino gracias a sus transgresiones” (Todorov 1988: 33).

llevada a cabo por un profesional o por una persona casualmente implicada. Pero nada más esbozado el ambiente en que se hace urgente la investigación, de pronto se hace claro que el proyecto inicial no se va a realizar. El orden típico de los elementos, que normalmente lleva del descubrimiento del crimen a su solución, se quiebra, alguna de las fases de la investigación se dilata en detrimento de otras; en fin, el lector se da cuenta de que todas estas rarezas terminan haciendo imposible la clasificación del relato en cuestión como criminal (detectivesco, policial, *thriller*, etc.). Se estudiará pues el fenómeno de este aprovechamiento intencionalmente falaz de las numerosas convenciones criminales que se han constituido desde mediados del siglo XIX; falaz, en el sentido de que va en contra de los supuestos genéricos.

Este *efecto seudocriminal* consiste en el simultáneo acercamiento y desplazamiento del modelo criminal, cuya consecuencia es la disgregación de la intriga clásica. Las desviaciones estructurales son, básicamente, las siguientes:

1. Queda perturbado el esquema de la intriga, la cual se desarrolla en el relato de enigma desde la evidencia del crimen hasta el descubrimiento del autor a través de la investigación, y en el relato criminal (*crime story*), desde el proyecto del crimen hasta su realización.
2. Alguno de los motivos (o fases de la intriga) típicos para la narrativa criminal se vuelve independiente y cobra un volumen en la narración que atrofia a los demás: el crimen en los relatos de Guillermo Fadanelli o de Alberto Barrera Tyszka, la investigación en Ricardo Piglia o en Roberto Bolaño. En consecuencia, el esquema de la acción clásico se disgrega.
3. Aumenta en la narración el volumen de la reflexión en torno a algunos de los motivos mencionados, tratados de forma más o menos metafórica, según el caso.

Tenemos que ver en los textos comentados a continuación una notoria conexión intertextual con los géneros criminales, al mismo tiempo que se hace evidente el carácter disperso de las convenciones aludidas. Así y todo, a pesar de la dispersión, el poder interpelativo de estos elementos temáticos y estructurales tomados en préstamo del género negro es infalible y permite que hasta el final la lectura se haga, según la expresión de Beatriz Sarlo (en la reseña de *Pinamar* de Hernán Vanoli), desde “los escombros de una novela policial”. A su vez, en el nivel metatextual, muy marcado, se reflexiona –a partir de los motivos como crimen, investigación o víctima– sobre los métodos de llegar a la verdad, los impulsos criminales en la naturaleza humana, la condición de la justicia en ciertas regiones del mundo actual, y finalmente sobre las relaciones entre la lengua, la verdad y la realidad (temas retomados de la narrativa posmodernista, especialmente del policial metafísico, ampliados). En suma, surge una prosa que va mucho más allá del planteamiento formulario de un caso delictivo individual y que trata la convención de origen como “un taller de experimentación” y “un conjunto de procedimientos de los que es posible

extraer estrategias narrativas" (De Rosso 2011: 34). El crimen no se contempla ya tan sólo como un caso aislado de transgresión y violencia, que la audacia del detective llega a inhabilitar. La noción de crimen se generaliza, metaforiza y rebasa los límites de una anécdota. De igual manera se multiplica y complica el significado de otros motivos de la trama detectivesca o criminal clásica (detective, investigación), que se desprenden de su contexto natural y pasan a formar parte de unas narraciones seudocriminales, donde son a la vez cuestionados e imprescindibles. Los nuevos significados, que se desprenden de los elementos de la fórmula disgregada, se van a contemplar no sólo en su dimensión literaria sino también como sintomáticos de ciertos modos de percibir la realidad cultural y social. Desde luego, tales significados se pueden derivar asimismo de las novelas policiales o detectivescas propiamente dichas que hoy se escriben. Éstas contienen lucidísimas visiones de las sociedades actuales (de los problemas tales como las migraciones y la multiculturalidad, la criminalización de la pobreza, la violencia de género, el consumismo, la corrupción de los políticos)². El presente trabajo, sin embargo, se propone considerar principalmente la inflexión criminal de la narrativa contemporánea en general y no los subgéneros actuales del relato policial y detectivesco, aquellos que mantienen el vínculo con la tradición y donde la capacidad racional de llegar a una solución o remediar el mal todavía se defiende. Los textos aquí trabajados, en cambio, no han sido escritos por autores especializados en el género; son novelas o relatos que atestiguan en la misma medida el buen conocimiento de la tradición criminal como la voluntad de trascenderla. La tenaz influencia de los géneros criminales, la migración de ciertos motivos detectivescos en la prosa contemporánea parecen fenómenos tan notorios que vale la pena estimar su alcance literario y social.

La ventaja del planteamiento propuesto –estudiar el efecto seudocriminal– es que nos situamos por encima de las divisiones genéricas y abarcamos la diversidad de textos narrativos que hoy se nutren, cada uno a su manera, de la rica tradición de los relatos sobre crímenes. El eventual inconveniente consiste en incluir en el corpus de análisis novelas muy heterogéneas, unidas tan sólo por “la investigación como modelo enunciativo” (*Ibíd.*: 140) o el motivo central del crimen. Desde luego tal característica no es suficiente para determinar un tipo de composición común para todos los relatos tratados. Pero sí que permi-

² Los géneros criminales han absorbido inspiraciones diversas y han inspirado ellos mismos la narrativa de distintos campos temáticos, combinándose sucesivamente, desde el cruce de los siglos XIX y XX, con tendencias tan variadas como: la novela psicológica (Simenon), el neorrealismo (Chandler, Hammet y seguidores), la parodia intertextual y la nueva novela histórica (Umberto Eco), el hiperrealismo crudo (Brett Easton Ellis, *American Psycho*). Se observa hoy un gran afán de innovación. Se escogen unos protagonistas-investigadores de procedencia, raza y carácter más variado (desde mujeres lesbianas hasta aborígenes australianos), a la vez que las tramas se ubican en escenarios de novela histórica, psicológica o del realismo más crudo.

te indicar un tipo común de interpretaciones que surgen de su lectura y que apuntan a unos temas recurrentes como: la generalización de la sospecha en las sociedades de hoy, la impunidad y banalización del crimen, la incompatibilidad de los órganos de la justicia y de los problemas sociales del cambio de milenio.

Las inspiraciones “criminales” han marcado tan profundamente los hábitos literarios que a principios del siglo XXI parece natural que en una ficción narrativa, de cualquier subgénero temático, aparezca un turbio secreto familiar o algún episodio donde los protagonistas se ven conminados a emprender una pesquisa. Atendiendo a esta notoriedad, los estudios críticos del último medio siglo han delimitado y definido varios subgéneros tanto negros como fronterizos. Tanto en el ámbito hispanoamericano como en el occidental se ha hablado, entre otros, de: relato detectivesco metafísico (Holquist), relato antipolicial (Spanos), neopolicial latinoamericano (Padura Fuentes), ficción paranoica (Ricardo Piglia), novela de crímenes del período posindustrial (Pitol), novela policial alternativa (Trelles Paz). Discutiremos estos términos más en detalle en el primer capítulo. Entre los acercamientos recientes distinguiré uno que me ha inspirado por la variedad de formas narrativas que permite abarcar. Es la propuesta de Sonia Mattalia, quien habla de “usos del relato policial” (2008) en la literatura argentina. Esta autora considera la constante presencia del crimen y de los criminales en la narrativa moderna de su país sin limitarse a las cuestiones de poética histórica, mas tomando en cuenta la dimensión social y política³.

Optamos aquí pues por la variedad de formas cifrándola en el prefijo *seudo*, que, es verdad, sugiere de entrada cierta imprecisión: ¿cómo determinar el límite en el que un cuento sin más deja de serlo y, gracias a la relación intertextual que establece, se convierte en seudocriminal? Hoy tantos autores ceden al impulso, bien legítimo por cierto, de fabulación virtuosista, como, por ejemplo, el argentino Alan Pauls en su novela *El futuro* (2003), que sus tramas adquieren forzosamente aires aventureros o de novela negra. ¿Es seudocriminal un relato, como en dicha novela, sobre la búsqueda febril y rocambolesca de la propia identidad? ¿O es una variante contemporánea de picaresca trufada de problemática de cultura global? La variedad de las relaciones que se tejen con los presuntos géneros populares en la prosa de hoy no ayuda a zanjar semejantes dilemas, ya que los vínculos intertextuales y los injertos paródicos suelen borrar las fronteras entre los géneros. ¿Cómo no perder la pista de lo seudocriminal, diluido en la hibridez de gran parte de la prosa literaria actual? Por un lado, nos atraen las tentadoras generalizaciones, como la de Northrop

³ Su enfoque concuerda, dicho sea de paso, con el de los estudios culturales que ven en la escritura literaria el campo de mediación entre diferentes esferas de la vida comunitaria (ámbito privado, educación, instituciones de gestión del capital intelectual, instancias del poder económico y político).

Frye, afirmando que todo relato arquetípico de la humanidad cuenta una búsqueda, o la de Ricardo Piglia, que opina: “En definitiva no hay más que libros de viajes o historias policiales” (2001b: 16)⁴. Pero esto significaría extender los límites de lo que nos interesa a prácticamente toda la narrativa occidental contemporánea. Sin embargo, la intención es –repitámoslo– centrarnos en un grupo de textos narrativos hispanoamericanos de composición variada, que rechazan la fórmula (clásica, detectivesca, policial y negra), y al mismo tiempo parecen incapaces de prescindir de sus inspiraciones; textos que subvierten y descuartizan las convenciones criminales clásicas, creando totalidades nuevas muy heterogéneas. La composición fragmentaria y plurivocal de *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia, o de 2666 (2004), de Roberto Bolaño, difiere notablemente del laconismo brutal y la perspectiva focalizada de los relatos breves de Guillermo Fadanelli o Alberto Barrera Tyszka. En vista de tal variedad, no parece imprescindible, y más en un trabajo que no es de poética teórica, proponer nuevos géneros (aunque más adelante se considerará tal eventualidad; véase el capítulo 1.2.), separados limpiamente unos de otros.

En vez de multiplicar denominaciones floridas, que sin embargo a veces se imponen a la idea, como, por ejemplo, “thriller paródico con elementos de sicodelia”, “novela criminal y filosófica”, “ensayo crítico organizado como investigación detectivesca”, aquí se intentará más bien mostrar el alcance de la “sombra del crimen”, que se proyecta en la narrativa hispanoamericana actual, así como medir su coincidencia con las tendencias socioculturales y algunas circunstancias históricas y políticas en los respectivos países. Se pasará revista al repertorio de “gestos” y “efectos seudocriminales” (desde las investigaciones literarias en la veta borgeana, como las de Piglia, por ejemplo, hasta las confesiones impúdicas de los antimoralistas, como Guillermo Fadanelli), perdiendo, a conciencia, en precisión en cuanto a definiciones genéricas. Cedemos a la fascinación de ver operar el efecto seudocriminal en los límites; ver cómo se inmiscuye, disgregada su fórmula, en prácticamente todos los tipos de la narrativa actual⁵.

En otros términos: privilegiamos, al abordar la narrativa y sus modos, la tendencia semántica en la crítica (captar la visión, el espíritu, la sensibilidad),

⁴ La fórmula detectivesca podría pues considerarse como una modalidad moderna del sempiterno viaje que se emprende en búsqueda de los objetos (valores) codiciados. Esa condición mítica explicaría de paso su persistencia y su capacidad de echar raíces en cualquier sustrato cultural; a lo cual contribuyen hoy, por otro lado, las nuevas tecnologías informativas, si bien la convención criminal se “globaliza” de formas diferentes según la latitud.

⁵ Refiriéndose al género criminal en la Argentina de los años 80, Jorge Rivera observa en éste “los rastros de la literatura existencialista, del objetivismo francés, del realismo latinoamericano, de la intertextualidad, del absurdo”, lo que de hecho situaba dicho género, en aquella década, en el centro de la innovación narrativa (Alemián 2008). En los textos que analizamos se ha pasado –y la transición puede ser sutil– de lo criminal contaminado de otras poéticas narrativas a la narrativa sin más contaminada de lo criminal.

sobre la sintáctica, centrada en el proceso de construcción de un modelo (Jameson 1981: 107); esto no significa que se obvien las necesarias observaciones sobre la composición y estilo de las obras analizadas.

La que sí es aplicable a la mayoría de los usos de la convención criminal que se consignan en este trabajo es la categoría transgenérica de la parodia, siempre que la entendamos ampliamente, como un recurso dialéctico de citación-recreación, y no como una mera imitación, básicamente humorística, de su modelo literario⁶. Según escribió Hutcheon en los años 80 del pasado siglo, la parodia se ha erigido en un procedimiento representativo para nuestra época cultural, una figura emblemática para las artes del siglo XX. Su naturaleza es paradójica, es decir, que puede actuar como una fuerza conservadora (reactivando las convenciones que “repite”), pero también revolucionar el proceso evolutivo de la literatura, subrayando la inquietante crisis y la ineficacia de las fórmulas evocadas en un nuevo contexto social. La parodia es subversiva y escarnece las normas literarias, cuestionando su razón de ser, pero, paradójicamente, las infracciones se realizan gracias a una concesión cultural (como la del carnaval bajtiniano), que de hecho reafirma y revitaliza dichas normas (Hutcheon 2007: 125–130).

El hecho de que la tradición criminal clásica se vea fragmentada y recreada paródicamente no significa pues en absoluto que presenciemos el ocaso de esta convención. Ello demuestra todo lo contrario, es decir, su fuerte arraigo en la cultura literaria occidental. La parodia es una reafirmación de la vitalidad de un modelo que funciona incluso por medio del escarnio. Las convenciones cuestionadas se incorporan en una textualidad que garantiza su duración, argumenta Hutcheon. En este sentido, la parodia es custodio de la herencia artística (*Ibíd.*: 126).

De este modo la proliferación de usos de lo criminal confirma tanto la ininterrumpida vigencia de sus subgéneros, populares y cultos, como, al mismo tiempo, advierte de la crisis del pensamiento racional y la ética liberal bajo cuyos signos se conforman los relatos criminales clásicos. Cuando, por ejemplo, Ricardo Piglia entroniza paródicamente a un grupo de delincuentes como héroes de una nueva épica urbana (en la novela *Plata quemada*, 1997), lo hace reactivando las fórmulas de la novela sobre crímenes y el *police procedural*; pero al mismo tiempo atenta contra la ideología de dichos géneros que sitúa a los criminales y a sus antagonistas (policías, víctimas, sociedad) de los dos lados opuestos de la frontera entre lo lícito y lo reprobable. Este tipo de parodia es una fusión creativa de convenciones nuevas y antiguas en un todo original y revelador.

Por lo tanto, la estética de la parodia y de la consecuente autorreferencialidad, con su carga a la vez revolucionaria y conservadora, resulta típica de las

⁶ Un exhaustivo repaso de las variadas concepciones de la parodia, desde el tropo antiguo hasta la categoría estética de hoy, en Skłodowska 1991: 1–15.

épocas de crisis ideológica, como la de los fines de la Edad Media, estudiada por Bajtín, con la expresión cultural que la encarna, el carnaval. La cultura carnavalesca suponía la mezcla de géneros altos y bajos, lo que en cierta medida corresponde a la actual mezcla de la cultura elitista y la popular-mediática⁷. Asimismo, el efecto seudocriminal combina la emoción sugerida por la cita del policial y la reflexión sobre el mal y la justicia, que termina subvirtiendo dicha cita. “La parodia parece un simple juego con el procedimiento, pero siempre están en juego otras cosas” (Piglia 2001a: 67). En los textos que analizamos se superan los géneros modélicos precedentes (detectivesco, policial, negro, *thriller*) para poner en entredicho sus supuestos ideológicos (por ejemplo, la razón que vence el misterio). ¿Rumbo a qué modos literarios nuevos se dirigen estas superaciones y transgresiones? Tal vez los análisis que seguirán contribuyan a avanzar alguna respuesta.

Observaremos pues cómo los géneros criminales se han propagado en la prosa literaria contemporánea a través de influencias incluso más sutiles y complejas que las de la parodia. Desarrollaremos la intuición de que la narrativa seudocriminal transforma intencionadamente los motivos tales como la investigación o el crimen para dar cuenta, entre otros, de la existencia del hombre en las sociedades de hoy: poshumanistas, inestables y transglobales, por un lado, pero a las que al mismo tiempo cabe llamar también, tratándose de Hispanoamérica, poscoloniales, híbridas, en desarrollo: “Si el modo central de narrar en la modernidad es la proliferación de la suspicacia, no es extraño que sea el género policial el mejor modelo para representar la vida urbana” (Mattalia 2006: 114).

Tratando de las representaciones literarias de la transgresión, una mirada multidisciplinar es inevitable, ya que los criterios de definición del delito, su impacto moral y social, cambian según las épocas y las latitudes. Lo mismo pasa con las formas literarias: “la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de [la] ideología y nos permiten precizarla con mayor o menor exactitud” (Todorov 1988: 39). Los investigadores sociales de hoy acostumbran a tomar en cuenta las ficciones literarias porque la cultura y el arte constituyen el “escenario de las mediaciones simbólico-institucionales donde códigos y formas traman interactivamente significaciones, valores y poderes” (Richard 1994: 87). De este modo,

⁷ A la intensificación de los recursos paródicos en la prosa mundial a partir de mediados del siglo XX se han atribuido causas de signos encontrados: por un lado, la procedencia social de los autores, cada vez mejor educados y conocedores de la cultura occidental, a la cual acceden a través del distanciamiento paródico; otra posible causa sería la saturación de la vida cotidiana por la cultura masiva, cada vez más comercializada y omnipresente a través de los medios audiovisuales; finalmente, la parodia podría considerarse, en el ámbito estético, como una reacción ante el miedo y la inseguridad (tan intensos como los de fines de la Edad Media) vividos en las sociedades tecnologizadas de hoy (Hutcheon 2007: 123).

en el juego social de asignación de significados y legitimaciones, los motivos literarios –el personaje del detective, en este caso, o la investigación misma– pueden revelarnos nuevas formas de estimar el conocimiento y sus métodos, la relación entre el individuo y la sociedad, entre la sociedad y la ley.

Si lo criminal se convierte en un ingrediente poco menos que obligatorio en gran parte de la narrativa, ¿el crimen y la investigación se habrán convertido tal vez en unos elementos expresivos que plasman, mejor que otros motivos, la experiencia que el hombre de la era del capitalismo tardío tiene en sus relaciones sociales? Si admitimos, como ya se ha visto, tras la crítica neomarxista, que los artefactos culturales se pueden “desenmascarar” como actos socialmente simbólicos (Jameson 1981: 20), podemos situar la tradición del género criminal en el fondo de esa lucha sempiterna por la hegemonía entre “el reino de la Libertad y el reino de la Necesidad” (*Ibíd.*: 19; trad. mía). La narrativa criminal clásica expresaría esta pugna de un modo a la vez realista y codificado: en una fábula sobre el bien y el mal, donde este último resulta o bien reprimido, o bien por lo menos puesto a descubierto y potencialmente reprobado. A su vez, la narrativa con efecto seudocriminal da la lucha con el mal por altamente incierta, visto que lo contempla como inherente a la política y la organización de la sociedad misma. En este sentido, los autores hispanoamericanos ofrecen un *corpus* (*delicti* y de delectación) particularmente interesante debido a la vital relación de sus historias con la actualidad social y con la política del continente⁸.

Dado que las narrativas con efecto seudocriminal se relacionan tan sólo oblicuamente con su tradición, sugiriendo sus premisas para integrarlas luego en una historia diferente, lo que interesará es ver de qué nuevos significados se revisten los consabidos motivos (crimen, detective, investigación, enigma) y cómo la actitud seudocriminal de sospecha empieza a pesar sobre los comportamientos y mentalidades. 2666, la novela póstuma de Roberto Bolaño, publicada en 2004, bien lo evidencia: los profusos pero dispersos motivos criminales se integran ahí en un puñado de relatos de vidas, donde escribir una crítica es tal vez cometer delito, matar a un enemigo es tal vez parecido a tender un libro en el alambre como una prenda de vestir, y todos ellos son actos susceptibles de convertirse en aventuras seudocriminales y a la vez actos preñados de valor. Obras como ésta ostentan una gran autoconciencia en el manejo de una tradición novelesca tan exitosa como la criminal y a la vez un

⁸ Dejamos de lado una cuestión interesante, trabajada por los Estudios Subalternos, a saber, de la imposición epistémica de los modelos culturales propios para la modernidad europea (la novela, por ejemplo) en el contexto americano. No aplicamos aquí de lleno esta perspectiva, dando por sentado que existe una relación mediatizada entre la convención criminal, en sus múltiples aprovechamientos, y la realidad social hispanoamericana. Somos, sin embargo, conscientes de que es una realidad restringida por el perfil de los autores y los lectores y por las ideologías vigentes en el campo literario hispanoamericano.

reconocimiento de que la literatura funciona como uno de los diversos discursos sociales informados por las ideologías; ahí va implícita asimismo la capacidad de asumir críticamente los códigos culturales utilizados. El efecto seudocriminal no se pone en marcha pues con intenciones predominantemente lúdicas, sino con la intención de construir un universo representado basado en la suspicacia y el presentimiento de algún crimen, magnificando, por decirlo así, la presencia de enigmas, de “abismos” (imagen recurrente en Bolaño), en los que se pierden textos, pero también cuerpos de seres vivos.

La tarea de interpretar los motivos criminales dispersos en la narrativa actual debe ir a la par, por consiguiente, con la exploración del imaginario colectivo del mal, el crimen, la justicia. Y éste, como demuestra Foucault, está en estrecha relación con el complejo epistémico de una época determinada. Si el relato detectivesco clásico de la segunda mitad del siglo XIX ofrece un contacto lúdico con el crimen, haciendo posible un efecto de catarsis para los lectores, es, entre otras cosas, porque las maneras de determinar la culpa y el castigo en el sistema judicial occidental tomaron en esa misma época (a partir del comienzo de nuestra modernidad a fines del siglo XVIII) una nueva dirección debido al desarrollo de las ciencias positivistas. De la mera investigación sobre la autoría y las circunstancias del delito se fue pasando, en el siglo XIX, al enjuiciamiento del “alma humana”, con gran apoyo de las nuevas disciplinas como la sicología, sociología o criminología. El relato detectivesco clásico surge en los años 40 del siglo XIX, cuando precisamente desaparecía el suplicio público; ambos hechos significaron una nueva actitud de la justicia frente al individuo, que oculta la coerción corporal y resalta las bases científicas del proceso de investigación. Se llegó entonces a una concepción del hombre como materia corregible por las agendas de la sociedad penitenciaria y se hizo urgente observar y acumular el saber sobre este nuevo objeto: la conducta humana, con su instinto transgresivo, sus esplendores y miserias. De ahí que el ejercicio de la justicia empezara a involucrar un vasto abanico de otras ciencias además de las jurídicas y se obligara a “una redefinición constante a través del saber” (Foucault 1998: 91–100). Para Foucault, las tácticas del castigo institucionalizado (sistema penal) no pueden separarse de un determinado estado del conocimiento científico del hombre. En ambos campos existe una “matriz común” que conforma las relaciones más vastas entre los poderes y los sujetos.

Juzgando pues desde esta perspectiva las nuevas modalidades de la convención criminal (dispersa) de comienzos de nuestro milenio, hay que tomar en consideración las nuevas concepciones del hombre y sus relaciones con los diversos poderes (político, institucional, mercantil, mediático, financiero) en una época caracterizada como la del modernismo reflexivo, del capitalismo tardío, del poshumanismo y de la globalización informativa. Por eso se recurrirá en varias ocasiones a los estudios sobre el ánimo colectivo de las sociedades actuales, que provienen de disciplinas no literarias, tales como sociología,

antropología, criminología, psicoanálisis, filosofía posmodernista y neomarxista. Sus diagnósticos concuerdan en que, desde las revoluciones culturales de los años 60 y 70 del siglo XX, se tambalea la confianza puesta en la razón individual, el estado y las instituciones. El relato unificador de la modernización, que suponía utópicamente la inclusión de todos los grupos sociales en los proyectos orientados al aumento del bienestar y de la participación ciudadana, hoy está en desintegración y las nuevas tácticas de participación (en Internet, en las corporaciones globales) organizan el espacio público. En todo caso, “cambia también nuestra relación con el porvenir: pasamos de la *prevención*, que implica actuar en relación con contextos conocidos a la *precaución*” (Canclini 2010: 196; subrayado original). Una “sociedad del riesgo” (Ulrich Beck), en la que supuestamente vivimos, está expuesta a unos peligros que se originaron en la época industrial: ecología en desequilibrio, desarrollo económico y operaciones financieras cada vez menos controlables. Al mismo tiempo, es el individuo, emancipado de las tradiciones y los vínculos de una familia nuclear, quien ha de elaborar nuevas estrategias de supervivencia a base de decisiones propias que equivalen más bien a apuestas en un juego de riesgos y no a inversiones seguras (Beck, Giddens, Lash 1997: 16–27). Los fenómenos que acusan el creciente sentimiento de precariedad y de “estado de sitio” son, entre otros: el descentramiento global del poder económico y financiero; el surgimiento de las sociedades transnacionales y de la sociedad global de la red informática; el control recrudescido que sustituye la idea de resocialización en los sistemas penales occidentales; la “criminalización de los pobres” (Bauman 2001: 78–80); la “ética” negativa de las agendas globales que parte de la caracterización del mal y la conversión del ser humano en “víctima” (Badiou 1994); la promoción mediática de las actitudes delictivas.

Todos estos enfoques indagan a su manera las causas de nuestra convivencia cada vez más “natural” con el crimen representado, comentado, difundido. Al mismo tiempo, la “matriz científica” ha padecido en el siglo XX unos profundos cambios, convirtiendo (desde la fenomenología y el existencialismo hasta la deconstrucción) el optimismo cognoscitivo decimonónico en sentimiento de suspicacia del hombre arrojado a un universo de signos inestables y poderes inasibles y migrantes.

Como se ha dicho, trataremos de textos escritos desde 1980 (con excepciones notables ya anunciadas, como Jorge Luis Borges y la obra de los precursores desde Puig y Leñero hasta el neopolicial latinoamericano), época a partir de la cual los sociólogos advierten un recrudescimiento neoconservador en la percepción de la criminalidad (Garland 2005). Entre las nuevas manifestaciones de la criminalidad desarrolladas en la época de la globalización, cuenta, por ejemplo, la que representa el estereotipo de la violencia que brota en los lugares de concentración de los “parias” (término de Bauman). En la represión de estos brotes, surgen nuevas formas de contraviolencia oficial, pero también

formas de crueldad que escapan a la clasificación y al control racional. Esto nos acerca al motivo de los “agujeros negros”, que explora la prosa de Roberto Bolaño, así como al del mal inmotivado, irracional, bárbaro y misterioso, que se autorreproduce y pierde la memoria de su origen.

El fenómeno del crimen es abordable, según Sichère, en tres planos: la barbarie colectiva (por ejemplo, el nazismo), el crimen individual (asesino serial) y la delincuencia común. En todos estos planos de manifestación, en la definición del crimen y del castigo que consecuentemente se exige, la razón institucional se cruza con la razón moral del individuo soberano. Éste es capaz de rebelarse contra la ley instituida, a la que a menudo considera ineficaz en la lucha con las nuevas formas del mal, que por lo tanto se intentan redefinir en el cruce de las consideraciones éticas, políticas y psicoanalíticas (Sichère 1996: 204–217). El relato detectivesco clásico se sitúa en el segundo de los planos mencionados, el del criminal excepcional. La literatura seudocriminal de hoy, en cambio, abarca todos los planos, reelaborando las reacciones del individuo soberano, ente que postula Sichère, a la incompatibilidad de la ley con las nuevas amenazas (terrorismo, exclusión social, hostilidad hacia la inmigración). Acudiendo, a su vez, a la argumentación de Balibar sobre el nudo de violencia y poder hoy, diríamos que los relatos seudocriminales evidencian la necesidad de repensar las fronteras entre los “males” cotidianos y sociales, partiendo de la premisa de que la no-violencia absoluta es imposible a la hora de tomar medidas contra la criminalidad individual y colectiva (2007: 357). Se trata primero de negociar la frontera entre el mal penalizado y la violencia represiva del estado – una frontera proclive a fluctuaciones incesantes, como, por ejemplo, en el caso de las dictaduras, cuando el estado mismo viola las definiciones de forma antidemocrática; o cuando una violencia inusitada afecta a la sociedad civil viciando a fondo el modelo democrático y remodelando las relaciones sociales, como la barbarie que asoma en los textos mexicanos: los relatos de Guillermo Fadanelli, los reportajes de Sergio González Rodríguez o las novelas de Bolaño ambientadas en México. En segundo lugar, se trata de reflexionar sobre una frontera mucho más inexplorable, entre la violencia (en sus dos formas sociales, una autorizada, otra no) y la crueldad. Entre el poder y la crueldad no existe la mediación simbólica, aunque la relación pueda degenerar en fetiches o emblemas, como en el neofascismo europeo de fines del siglo XX. Pese a escaparse a la lógica práctica de los medios y los fines, la crueldad suele acompañar las manifestaciones del poder en la historia, desarrollándose en la “otra escena” del psicoanálisis: la del goce lacaniano (Žižek 2001a: 346–347). En los relatos que se repasan en los capítulos de este libro, la crueldad en su estado incivilizado hará presencia continua, ya bajo la forma de enumeraciones hiperrealistas (Bolaño), ya naturalizada en la vida cotidiana, rozando la estética de lo grotesco (Fadanelli). A nuevos males, o a nuevas concepciones del mal se ajustan, pues, nuevos temas y formas de la ficción.

El imaginario del consumidor de la cultura contemporáneo está anegado de representaciones del peligro, violencia, crueldad y maldad. La omnipresencia de las representaciones del mal en la cultura global nos induce a tratar el aprovechamiento literario de los géneros negros como una suerte de barómetro social: una convención inicialmente propia de la cultura popular y de masas hoy se aprovecha invirtiendo sus signos de frivolidad o apoliticidad (Amar Sánchez 2001: 208). La presencia de lo violento y lo criminal en la vida cotidiana, en formas que se han recrudecido e intensificado a partir de la segunda mitad del siglo XX, ha alertado a los especialistas:

Individualismo, codicia, destrucción, deshonestidad, miedo y violencia son impulsados inevitablemente, a través de los procesos de producción y consumo, en nuestra vida cotidiana. El crimen hoy, bajo la forma de una mercancía, nos facilita consumir a gusto la excitación, así como las emociones de odio, cólera y amor que el crimen a menudo conlleva (Presdee cit. en Hayward 2004: 173; trad. mía).

¿Cuál es el impacto social de la representación de la violencia y “qué pasa con la experiencia humana y las condiciones sociales *hoy* para que la búsqueda de la excitación y la transgresión se convierta en algo tan seductor?”, se pregunta una criminóloga e indaga las condiciones generales que dieron lugar a una inaudita “promoción” (el término del marketing no es fortuito) de la estética del crimen en la cultura y el discurso social (Hayward 2004: 152; subrayado original, trad. mía). Una pregunta que requiere una mirada amplia, reuniendo perspectivas diversas. Dice con razón Josefina Ludmer (de cuyo trabajo, éste sigue la estela, en el sentido de que analiza un *cuerpo del delito* diferente a las clásicas realizaciones de la convención criminal) que el delito “es un instrumento crítico ideal porque es histórico, cultural, político, económico, jurídico, social y literario *a la vez*: es una de esas *nociones articuladoras* que están en o entre todos [...] los campos” (1999: 14; subrayado original).

A estos acercamientos a la criminalidad contemporánea se oponen las visiones del mal atemporal, que el crimen en el género policial simbólicamente encarna. Es cierto que, por un lado, la banalización del mal se achaca al cinismo de los gobiernos, de las agendas mediáticas, financieras y del mercado, pero en otro polo están los enfoques antropológicos (Burkert 1998), sicológicos o meramente biológicos (Lorenz 2003), que subrayan la fascinación e incluso complacencia por los actos violentos inscrita desde siempre en la mentalidad y el bagaje genético del ser humano. A partir de ahí se supone que el espectáculo de la crueldad, la quema de los herejes o las películas *snuff*, actúa como factor de cohesión para una sociedad determinada, poniendo en evidencia, en el ejemplo de sus chivos expiatorios malvados, dónde están los límites de lo humano.

Entre tales teorizaciones y las representaciones literarias se mueven los análisis que siguen. Obviamente, las pistas que nos dirigen desde lo seudocri-

minimal literario hacia la antropología, la sociología, la criminología, la filosofía y el psicoanálisis no serán sino indicadas; cierto que con más curiosidad que posibilidades de agotar el tema. Las presentes reflexiones, encuadrables en el ámbito de crítica literaria, tienen pues la ambición de contribuir a un debate más general, en el que surgen preguntas sobre la función que desempeña, en la cultura occidental, ya ahora global, la representación del mal y de la violencia. Consideramos lícito hacerlo desde la literatura, conviniendo en que las representaciones literarias de estos difíciles temas tienen el mérito de acercarse al mal y sus secuelas violentas con “veracidad” –es decir, incoherencia, confusión, informalidad, visos de alucinación poética– allí donde el carácter factual de un relato realista resultaría, tal vez, insuficiente (Žižek 2010a: 8–10). Por otro lado, la utilidad del material cultural, social y político rastreable en las novelas criminales y sus extensiones queda confirmada en el creciente número de estudios que en la última década se han dedicado al tema, aplicando especialmente la perspectiva poscolonial y de género (Christian 2001, Pearson y Singer 2009, Plochocki 2010)⁹.

Parece claro que la presencia del crimen, tanto en el relato detectivesco clásico, como en los aprovechamientos pseudocriminales, constituye una versión, trasladada a la ficción, del viejo debate entre el bien y el mal. En el cruce de los siglos XIX y XX, el detective, pese a su condición de marginalizado o aristocrático “cazador solitario”, aseguraba la eficacia del sistema penal burgués, del que constituía el suplemento definitorio. Su papel era sintomático de los conflictos que minaban la sociedad capitalista industrial: eliminaba las amenazas a la propiedad privada y la sociedad burguesa (véanse los ensayos de Gramsci y Eisenstein, en Gubern 1970). El relato detectivesco clásico era una manifestación de la fe en la racionalidad individual, el proceso deductivo, las ciencias reconstructivas, la solidez de las pruebas empíricas que el mal deja en el mundo, y, *last but not least*, en la respetabilidad de la moral de la clase media y sus instituciones. A diferencia del género clásico, que exalta los logros del conocimiento humano, los textos pseudocriminales, en la senda del relato policial metafísico, se empeñan en destacar lo fatuo o lo absurdo de tal aventura. Las peculiares investigaciones ahí iniciadas suelen dirigirse insistentemente hacia objetos que, si figuran en los relatos tradicionales, raras veces monopolizan el primer plano. Aquí se convierten en símbolos de una verdad inapresable y puntos de partida de la reflexión metatextual: una biografía, un inédito, el pasado familiar; pero a esta serie también se puede unir algún documento sobre el pasado político reciente.

⁹ Dándoles protagonismo a detectives y criminales de diversos ámbitos y regiones del mundo, la novela criminal funciona, entre otros, como importante testimonio antropológico, ya que está continuamente poniendo a prueba las fronteras entre las culturas y las definiciones de la identidad. Lo hace sometiendo el cuerpo simbólico de la víctima a cada vez nuevas formas de vejación (Czubaj 2010: 309).

En vez de internarnos en el camino de la luz, las historias seudocriminales nos llevan perplejos por decepcionantes laberintos de razonamientos sin salida o delirios con apariencias de búsqueda metódica. Al final, ninguna empresa inquisitiva resulta suficiente para resolver el enigma planteado. Otra de las constantes del seudocriminal es la convicción de los protagonistas de que el crimen –o una amenaza– acecha en todas las esferas de su vida. En el sentido propio, puede tratarse de alguna mafia enemiga que se ha indisputado con uno sin saber por qué; o bien, en el sentido figurado, puede tratarse de la arrogancia del intelecto, que, junto con la paranoia generalizada, nos lleva por el camino de la locura. En la senda de la novela negra, el oscuro centro desde el cual irradia la malignidad suele identificarse con los estados, los gobiernos criminales, en una palabra, con el “sistema”. Esto ocurre porque es típica para nuestros tiempos de globalización informacional y economía transnacional una visión de la política como “el ejercicio opaco y anónimo de las instancias donde se condensa el poder” (Canclini 2010: 194).

En el cruce de los siglos XX y XXI, el que investiga puede ser cualquiera, aunque, después de la lección de la filosofía posmodernista (la realidad textualizada), esta función recaiga de preferencia en los representantes del campo de la escritura (como en Borges, a todas luces precursor). Los crímenes y las formas del mal con las que se enfrentan hoy los investigadores profesionales o privados permanecen inescrutables y las actividades de los protagonistas no las elucidan, sino que, más bien, llevan a cuestionar la legitimidad de la justicia oficial y, al mismo tiempo, la legitimidad de las herramientas intelectuales del ser humano. Una convicción latente es común para las ficciones con efecto seudocriminal, a saber, que la perseverancia de un individuo armado de su valor y razón no es ya un remedio suficiente contra el mal. El escepticismo y la sospecha se han vuelto una actitud generalizada: si antes se concentraba en un superindividuo, hoy está atomizada entre todos los humanos, siendo cada uno y a su manera un detective a la medida de la contradictoria y poco previsible realidad.

Los motivos detectivescos dispersos en la prosa del último medio siglo son, por un lado, un homenaje nostálgico a aquella mentalidad de clase media que inventó la gesta del detective para solucionar sus contradicciones (por ejemplo, las de la propiedad privada enfrentada a la violencia del libre mercado y el descontento de los desposeídos). Por otro lado, de acuerdo con la dialéctica de la parodia (repetición y perversión), la cita de lo detectivesco evidencia críticamente que los métodos basados en un orden cognoscitivo, moral y penal de hace cien años se revelan como insuficientes en una actualidad dominada por las profundas crisis del capitalismo tardío (que traen consigo la necesidad, entre otros, de una revisión de los conceptos básicos, tales como la verdad, el crimen, los derechos humanos, la justicia). La narrativa seudocriminal hispanoamericana, nutrida de citas explícitas e implícitas de los géneros negros,

abarca estas inquietudes con varios recursos de la prosa llamada posmodernista (identidad fluctuante del protagonista, actitud interpretativa, intensificación de la duda cognoscitiva y ontológica); pero a la vez se deja empapar de la actualidad social del continente. Metafísica y testimonial: tal característica se deja aplicar especialmente a la obra de Roberto Piglia y Roberto Bolaño.

Podemos concluir afirmando que en la narrativa en cuestión, la actitud de sospecha, adoptada en reacción a la ubicuidad del crimen, se desarrolla, a grandes rasgos, en dos líneas de reflexión. La primera línea lleva hacia el cuestionamiento, de filiación posmodernista, de los grandes relatos de la cultura y la historia, insistiendo en la falacia retórica de las promesas de la verdad, del progreso y del heroísmo, de las que el género detectivesco fue uno de los receptáculos. La narrativa de la segunda línea, sin eludir del todo esta temática, la vincula más estrechamente con la experiencia histórica reciente de las regiones hispanoamericanas. Ambas modalidades, la más universal y la más crítica y comprometida, serán ejemplificadas en los siguientes capítulos. Se observarán los diferentes sentidos que lo criminal adquiere cuando se lo traslada de su contexto natural –de un relato de enigma, una novela negra o un neopolicial– hacia unos relatos donde el delito se vuelve a menudo metafórico. En las nuevas configuraciones –que van desde parodias, pasan por inversiones de la fórmula y terminan en dispersión pseudocriminal–, la convención policiaca sirve fundamentalmente para activar temas que en las obras típicas del género se mantienen en estado latente: la relatividad del conocimiento, el carácter textual de la experiencia humana, la ubicuidad del mal en las sociedades.

El crimen es considerado como símbolo y núcleo duro de las sociedades. “Hoy miramos el mundo sobre la base de ese género. Hoy vemos la realidad bajo la forma del crimen”. Estas palabras de Bertold Brecht, que Ricardo Piglia retoma en sus *Formas breves* (2000a: 66), se pueden aplicar no sólo al sensacionalismo de los medios de comunicación masivos, creciente desde los comienzos del siglo XIX, sino también a la multitud de novelas contemporáneas cuyas fábulas se construyen con elementos de la convención policiaca. Un crítico le hace eco al escritor argentino, comentando la proliferación de las formas narrativas de lo criminal:

Miramos el mundo desde la lógica del delito y descubrimos nuestra realidad en el escenario del crimen. Los delitos de Estado, la corrupción en los ministerios públicos, la asociación entre sectores de la institución policial y la delincuencia común, el tráfico de drogas y el lavado de dinero son algunas huellas de lo empírico que generan un debate social sobre la constitución del Estado y de nuestra sociedad (Berg 2008).

El delito representado en la literatura puede considerarse como “instrumento conceptual” que, según Ludmer, no es abstracto, sino visible, representable y con historicidad, permitiendo articular a los sujetos con la ley, la

verdad, la justicia y el estado (1999: 12–14). Su análisis será significativo no sólo para trazar la trayectoria de una tradición literaria, sino también para estimar un estado de sensibilidad social y de temple moral colectivo, tanto en su dimensión global, como en la circunstancia hispanoamericana. Esto es así porque la representación del delito sirve, desde los comienzos de la humanidad reflexiva, “para separar [la cultura] de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye” (*Ibíd.*: 13). Pero el problema es que, en una realidad “fluida” (Bauman 2006), marcada por las migraciones transnacionales y la movilidad de las condiciones de vida y trabajo, lo que la cultura excluye nunca termina de precisarse, ya que la frontera está sujeta a constantes desplazamientos. Si hay misterio o peligro, pues, éste “es muy diferente al que estábamos acostumbrados” y nos hace vivir “permanentemente en el umbral del desenlace” (Pitol cit. en De Rosso 2011: 35). Estas palabras referidas a la *crime story* de Patricia Highsmith anuncian un estado de inseguridad y angustia que, pasado medio siglo, las sociedades de hoy asumen como natural.

Como ya se ha dicho, a la vez que los guiños a la convención se multiplican, la fórmula clásica se va disgregando. Los protagonistas de *Los detectives salvajes* (1997), de Roberto Bolaño, buscan a la poetisa Tinajero con métodos cuasi detectivescos, pero el lector, al final, no es ni siquiera capaz de constatar si ha habido éxito o no. Las pesquisasseudocriminales de quién sabe qué crimen pueden decantarse en reflexiones sobre, por ejemplo, la identidad fluctuante del hombre posmoderno, la mediación de la experiencia por la palabra o las nuevas tecnologías, la sospecha paranoica en un mundo fragmentado o las nuevas formas “virales” del delito en la esfera de la política. Presenciamos, pues, la bella muerte de lo detectivesco clásico que se va desvaneciendo en las modalidadesseudocriminales, en las que la sombra del crimen se cierra sobre la realidad y el hombre se convierte en detective a su pesar.

La apreciación de los procedimientosseudocriminales, con referencia a textos hispanoamericanos, se hará en el marco de unos temas globales que articulan la reflexión en torno a las principales ideas ya explícitas, ya latentes en las versiones tradicionales del género. Así, tras una presentación que sitúa el efectoseudocriminal en una perspectiva histórica de la evolución del género criminal, y luego en la actualidad de las letras hispanoamericanas, siguen cinco capítulos presididos por las distintas ampliaciones, que a veces se tornan metafóricas y alegóricas, derivables de las ideas contenidas en germen en los relatos criminales clásicos: primero, la dimensión epistémica, que hace posible leer tal relato como una alegoría crítica de los quehaceres cognoscitivos humanos; segundo, la dimensión literaria, que equipara la producción de ficciones narrativas con la investigación y los actos del campo literario con delitos, lo que termina añadiendo toques siniestros a los debates contemporáneos sobre la narrativización de la experiencia; tercero, la dimensión psicológica, que permite leer en las transformaciones de las historias criminales, como en palimpsesto,

el mito de la lucha con el mal inaprehensible e innombrable, inscrito en la matriz antropológica y que hoy toma formas adecuadas para nuestras sociedades móviles, de riesgos múltiples; cuarto, la dimensión sociológica: los protagonistas de las historias seudocriminales asumen la banalización del crimen en los medios de comunicación y en la estética consumista, por lo cual, presintiendo la emergencia de una nueva moral, se ponen a revalorizar las nociones de crimen, justicia y castigo. El último capítulo expone un rasgo sobresaliente de la modalidad seudocriminal hispanoamericana, en concreto, su inmersión en la actualidad y la forma en que proyecta sus peculiares investigaciones y su concepto de crimen sobre un fondo de problemas históricos (los enigmas privados y familiares *versus* la recuperación del pasado nacional conflictivo), sociales (como, por ejemplo, la violencia soterrada en la realidad pre o posdictatorial) y económicos (los migrantes y emigrantes de todas clases).

A continuación se estudiará más de cerca el fenómeno de lo seudocriminal, indicando los modelos genéricos más influyentes y mostrando los ejemplos representativos en la narrativa hispanoamericana actual.

Del relato detectivesco clásico a las modalidades actuales

Desde hace casi dos siglos –y con éxito, a juzgar por su popularidad ininterrumpida–, el género criminal cumple su función de “domesticar” el horror del crimen y de la muerte, introduciéndolo en la cotidianeidad de sus lectores. Sin embargo, salta a la vista la pluralidad de sus formas que han evolucionado a partir de los primeros relatos detectivescos de mediados del siglo XIX¹; por eso trazaremos, someramente, la trayectoria de sus mutaciones, lo que nos permitirá obtener una visión más clara del efecto seudocriminal en los comienzos del nuevo milenio.

Lo monstruoso, lo maléfico y lo mortífero pueblan el imaginario humano desde los albores de la cultura literaria, oral y escrita. Los textos que documentaron la conquista de América enriquecieron el repertorio tradicional de mitos y cuentos antiguos y medievales con nuevas variantes de seres salvajes, amenazadores para el hombre “civilizado”: además de las sirenas, amazonas y gigantes, también los cinocéfalos (hombres con cabeza de perro), los imantópodos (hombres con un pie) y todo tipo de antropófagos. Los cuentos populares nos han legado una cohorte de seres fantásticos y peligrosos que todavía hoy en la era digital impresionan a los niños. El Calibán de antaño fascina hoy como antes. Sus descendientes, amalgamados en el espacio mediático global son los trols, los vampiros y los zombies, que pueblan la conciencia colectiva de los consumidores de *fantasy* y de la cultura masiva.

Pero el horror tiene también una cara humana, temible, eso sí, y lo consig-nan textos, cantados y escritos, sobre las hazañas de los malhechores famosos, que pueden tratarse como antecedentes de los géneros criminales. Textos

¹ Contemplando el desarrollo del género durante casi dos siglos, es justo afirmar que “una de sus convenciones comúnmente aceptadas es precisamente la creación constante de nuevas normas, infringiendo las anteriores. Todos los decálogos y normativas que han intentado prescribir las reglas a las que se debe ajustar una novela policiaca (mayormente prohibiciones), como los célebres de S. S. Van Dine, han sido sistemáticamente ignorados y transgredidos” (Colmeiro 1989: 29). Skłodowska confirma asimismo que “en la rigidez formulaica de este tipo de literatura [...] se funda paradójicamente su proteísmo” (1991: 114).

orales sobre la vida de sonados bandidos se remontan a la Edad Media. Los relatos sobre la vida de criminales, con su debida dosis de truculencia, fueron divulgados en Europa en forma impresa desde el siglo XVIII. En el ámbito francés circulaban las *complaintes* (endechas) y las *causas célebres*, descripciones de procesos de criminales famosos, cuyo detallismo inspiraba admiración y terror (Colmeiro 1989: 8; Flores 2005: 15). En Inglaterra, el *Newgate Calendar*, con una primera edición en 1698 y varias posteriores en el siglo siguiente, había de ahuyentar del crimen con las descripciones del implacable castigo que ponía fin a las fechorías (tal era la piadosa intención de sus editores); pero en realidad, su éxito se debía más al atractivo maligno de los malhechores, admirados por el pueblo, como, por ejemplo, Dick Turpin (Rzepka 2005: 51–54). En España hay constancia de los *romances de ciego* impresos cuya truculencia se acentúa a partir del siglo XVIII (Amezcuza 1991: 31); en el siglo XIX se popularizan las *aleluyas*. Estas tradiciones pasan a las Américas de lo que dan testimonio los *broadside*s norteamericanos, los corridos mexicanos, los cantares “matonescos” y los tangos del Río de la Plata, desde finales del siglo XIX (Rivera 1996: 185–199)².

En el cruce de los siglos XIX y XX, las mencionadas *causas célebres*, la novela gótica y los folletines sobre “misterios”, como los famosos *Mystères de Paris* (1842–1843), de Eugène Sue, tuvieron en común una acción llena de episodios que cortaban el aliento y una profusión de motivos macabros o estremecedores. Toda una etapa la marcaron unos *Diarios* publicados en Francia bajo el nombre de Vidocq (1928): el relato de la vida aventurera de un personaje real que fue primero presidiario y luego jefe, en los años 1811–1827, de la *Securité* (policía de investigaciones) francesa. En su persona confluyen pues los rasgos del astuto e impávido criminal con los de su incansable perseguidor (del policía o detective). En la misma época, en la literatura romántica se cristaliza el perfil de un protagonista dotado de poderes fuera de lo común que lucha con la maldad humana y a la vez se automargina deliberadamente de la sociedad (el conde de Montecristo, de Dumas, Jean Valjean, de Hugo, por ejemplo). En el curso del siglo XIX, cuando la imaginación colectiva se va contagiando del espíritu racionalista y tecnológico de la modernidad, el bandido de la tradición oral, así como el transgresor romántico –ambos actuaban a menudo en defensa de los pobres– fueron cediéndole lugar a la pareja “criminal-detective”. El criminal encarnaba los instintos oscuros y el atractivo del mal, el detective, la racionalidad deductiva al servicio del orden social. Aparecen en un nuevo tipo de relato, detectivesco y policial, cuyo origen la crítica ha convenido situar en la época de la publicación de unos cuentos de Edgar Allan Poe en los años 40 del siglo XIX: “Los crímenes de la Rue Morgue” (1841), “El misterio de Marie Rogêt” (1842), “El escarabajo de oro” (1843) y “La carta robada” (1844).

² Adviértase que textos de este tipo siguieron circulando en impresos baratos hasta muy entrado el siglo XX, es decir, no fueron del todo eclipsados por los nuevos subgéneros de la literatura criminal y detectivesca.

Su popularidad inmediata se debe a un nuevo y potente medio de difusión, la prensa. El primer detective literario famoso, C. Auguste Dupin, encarna una serie de rasgos individuales, posteriormente imitados por los seguidores del género: el espíritu aristocrático y elitista (se recluye en su privacidad para leer e hilvanar reflexiones extraordinarias), un comportamiento extravagante, los pequeños vicios (la pipa) y, sobre todo, el asombroso intelecto, que incluye una capacidad de analizar los fenómenos de la realidad de una manera que a un testigo común le parece sobrenatural. Tal personaje no va a enfrentarse ya a un tosco aunque impresionante héroe popular. Su capacidad humana requiere un adversario a su altura, inteligente en su maldad, cuya derrota sí quedará consignada, pero el relato detectivesco se ahorrará una descripción detallada del suplicio. Introduciendo estos cambios en la visión del criminal, el nuevo género detectivesco crea un público diferente de las capas populares bajas para las cuales se seguirán produciendo noticias de sensacionalismo sangriento en la prensa (Foucault 1976: 88).

Antes de que se haya llegado a la dispersión de la fórmula y a la metaforización del crimen en la narrativa de hoy, durante el primer siglo desde la publicación de los cuentos de Poe, la acción en los géneros como la novela de enigma y la detectivesca se sometió a un esquema común: desde la constancia del crimen hasta el descubrimiento del delincuente, a través de una investigación más o menos dinámica, basada en evidencias y razonamientos. Al estremecimiento moral y emocional derivado del descubrimiento del crimen, le sigue, en las realizaciones canónicas del género, un entretenimiento mental intenso, que desemboca en un anticlímax (revelación de la identidad del criminal), al que sigue una explicación racional: “La sombra de la muerte debe proyectarse sobre las combinaciones indiferentes de la lógica” (Caillois 1989: 283). De este modo, se canaliza de una forma lúdica y formularia la necesidad de cuestionamiento, por parte del público lector, procedente de las clases bajas y medias, de los mecanismos del poder y la justicia.

El surgimiento del relato detectivesco coincide con la época en que los métodos de las ciencias “reconstructivas”, como la paleontología, así como la historiografía en las ciencias humanas, se popularizan y se abren paso en la mentalidad colectiva de las sociedades capitalistas (Rzepka 2005: 32–45). Se añaden nuevas disciplinas que conforman la naciente criminología: frenología, medicina forense, amén de otras ciencias que la respaldan, como química, biología, óptica. Salvo las pintorescas manías y costumbres (la vida nocturna de Dupin, la música y la adicción a la droga de Sherlock), los detectives adoptarán los procedimientos científicos y tecnológicos de su época, armonizando con el orden social impuesto por los grupos dominantes³.

³ “El orden preestablecido [...] ha de ser forzosamente restaurado mediante la superhumana actuación de un personaje más o menos gris, para que las leyes de los poderosos sigan imperando” (Vázquez de Parga 1986: 17).

Las hazañas de los malhechores, más o menos heroicos, así como el funcionamiento de la justicia han interesado siempre al público, que desde el surgimiento del género detectivesco se ha convertido en masivo gracias al desarrollo de la prensa y de las colecciones de libros y cuadernillos baratos. En esta misma época empiezan también a cambiar de forma espectacular las condiciones de vida en las grandes ciudades, que son el escenario privilegiado de los crímenes decimonónicos.

En los conocidos estudios de principios del siglo XX que dan cuenta de las transformaciones de la vida urbana en la centuria anterior –*La metrópoli y la vida mental* (1903), de Georg Simmel, *París, capital del siglo XIX*, de Walter Benjamin (1927–1935)– se insiste en la imprevisibilidad y la precariedad creciente que afectan a la vida cotidiana. Simmel hace uno de los primeros diagnósticos de esta nueva calidad de vida urbana, en tensión entre el anonimato, el individualismo, por un lado, y la nostalgia del calor de la tribu, por otro. Dada la masificación de la vida, los “urbanitas” modernos se mueven acompañados del “sonido armónico de la aversión ocultada” (Simmel 1986: 254). El relato criminal, que nace a mediados del siglo XIX, paralelamente a las transformaciones profundas de lo cotidiano en las crecientes ciudades del capitalismo industrial, es, al decir de Chesterton, la primera y única literatura popular que expresa la forma moderna de la vida (en Resina 1997: 11), o sea, que responde al creciente sentimiento de inseguridad. Refleja la intensidad del ritmo cotidiano, el anonimato, el crecimiento caótico de las metrópolis, así como los nuevos peligros (huelgas, atentados anarquistas). El crecimiento de las masas obreras, la movilidad social, la precariedad de las condiciones laborales influyen en la crispación de los conflictos sociales y repercuten negativamente en la autoconfianza de la clase media y la estabilidad del modelo orgánico. Los conflictos de clase se agudizan entre los prósperos propietarios de los medios de producción del capitalismo industrial y los vastos grupos del proletariado; con éstos últimos se van entremezclando los anarquistas constituyendo a ojos de la burguesía una directa amenaza para su bienestar. El relato detectivesco propone una forma simbólica de mantener a raya las amenazas a la vida y a la propiedad que acechan en los callejones oscuros⁴. Es la literatura de la angustia de la burguesía que busca un paliativo a sus temores. La fórmula convencional crimen-investigación-castigo sería el recurso que las sociedades capitalistas occidentales emplearon a nivel simbólico para expurgar sus propias contradicciones (como la más evidente, entre el progreso tecnológico y la degradación de la vida de los proletarios): “Toda la historia del policiaco se desarrolla alrededor de la lucha por la propiedad”, dirá Eisenstein (en Gubern 1970: 29).

⁴ Hoy, en la era de las tecnologías de comunicación (telefonía móvil, digitalización, internet), que han calado profundamente en nuestros hábitos mentales y corporales, la inseguridad se mantiene como una tendencia dominante de la vida cotidiana (Bauman 2001, Giddens 1991).

El transgresor y romántico va transmitiendo algunos de sus rasgos, en el curso del siglo, al detective y al policía investigador, prácticos de la gran ciudad moderna, este hervidero del mal. El detective es “en el espacio de la masa y de la multitud anónima (...) el individuo excepcional, el que sabe ver (lo que nadie ve). O mejor, el que sabe leer lo que es necesario interpretar, el gran lector que descifra lo que no se puede controlar” (Piglia 2005: 82). Surge pues como un nuevo tipo de superhombre que sabe moverse en la selva humana. Desde Dupin hasta Poirot (dos límites de la época clásica del relato detectivesco de enigma), tipo urbano por excelencia y genio del análisis y deducción, el detective se erige en el nuevo tipo de héroe y aventurero; de condición fronteriza, sin embargo, ya que es un personaje privado y público, a la vez. Representa la autonomía de la razón, heredada de la Ilustración, pero al mismo tiempo permanece atrapado en las relaciones de producción del capitalismo industrial y sometido a la influencia de su avance tecnológico en lo que respecta a los métodos de investigación (Resina 1997: 21–32). Se puede permitir extravagancias que lo sitúan al margen de la sociedad burguesa (cuya hegemonía lo hace emerger); no obstante, sus aventuras y diligencias sirven para mantener el equilibrio de ésta, suturar la herida criminal perpetrada en el cuerpo social.

Cabe subrayar que, a pesar de la conexión ideológica del relato detectivesco con el ámbito urbano, la representación de este espacio queda fuertemente convencionalizada. En las novelas de enigma de la así llamada “época de oro” del género detectivesco (1890–1930), el ámbito vital se reduce a menudo a unas cuantas calles y locales que visita el detective para recoger el material, las evidencias y las observaciones, que luego barajará en la intimidad de su proverbial “cuarto cerrado”. Comparado con los crímenes horrendos o trágicos pero grandiosos de los héroes románticos, el delito inicial que pone en marcha la típica máquina detectivesca pierde mucho de su poder de fascinación maligno. La narración se interna a menudo en el ajetreo cotidiano de las pistas, impresiones digitales, interrogatorios (Dubois 1992: 205). En el cruce de los siglos XIX y XX se consolidan los subgéneros de la novela de enigma, que resaltan el mérito del esfuerzo individual, la racionalidad, la perseverancia y el ingenio, a saber, la inglesa *clue-puzzle*, representada por Agatha Christie o S. S. Van Dine, y la norteamericana *private-eye story* (Knight 2004: X–XV).

Esta última se desarrolla paralelamente a una de las variantes criminales más influyentes hoy, la novela negra, conocida también en inglés como *hard-boiled novel*, que nace a finales de los años 20 a partir de las historias publicadas por la prensa sensacionalista (*pulp*). Autores como Dashiell Hammet (1894–1961), Raymond Chandler (1888–1959) y Earle Stanley Gardner (1889–1970) conciben a un investigador a sueldo de clase baja o media, cínico, manipulador y machista, que establece otro tipo de relaciones con la sociedad, que las que mantenían los detectives anteriores. En el espacio de una actividad antes

básicamente intelectual irrumpe ahora el mundo caótico y sucio del capitalismo salvaje. En la modalidad negra, la quietud del ámbito de reflexión es perturbada por la palpitación de la vida de una gran ciudad hostil, así como por las actividades legales e ilegales de los que ponen en circulación el dinero y de los políticos que corrompen la esfera social. A partir de entonces, el detective ya no se concibe como un observador imparcial y aristocrático, sino como una pieza en el engranaje de la gran máquina para producir capital. De ahí que cambie también la estructura de la intriga. Para Todorov, la novela negra y sus semejantes representan el segundo tipo de narrativa criminal (al lado de la de enigma), donde se funden en una las dos historias que se pueden deslindar en el típico relato policial, a saber, la del crimen, que aquí no se queda en el delito inicial, y la de la investigación, que es aquí una actividad febril para contrarrestar otros delitos que pudieran añadirse al primero (1978: 14).

A pesar de su posición dependiente en un sistema que genera crímenes, el detective del género negro es en su interior una pieza chirriante, puesto que, incluso forzado a asumir parcialmente el código de la justicia fraudulenta de su tiempo, es consciente de la corrupción imperante. Ostenta una actitud crítica y una moral opuesta a la oficial; es el último justo en un mundo degenerado, pero así y todo, para lograr sus objetivos recurre a menudo a medidas ilegales y no concuerda ya con la imagen tradicional del héroe y personaje positivo (Pyrrhonen 1994: 60). En las modalidades seudocriminales, que se tendrán a la vista en este estudio, se reafirmará esta visión pesimista de una realidad donde el individuo, que actúa en nombre de la verdad y la moral colectiva, se ve cada vez más restringido en su capacidad de restablecer el orden. El mundo en los géneros “negros” se contempla como un campo de lucha, donde los instintos primordiales asoman por detrás de la fachada moderna. Como si se retrocediera a los tiempos incluso anteriores a los de la “prueba” germánica que evoca Foucault hablando de los comienzos del sistema jurídico europeo. Ésta era una forma reglamentada de continuar la lucha, entre las partes litigantes, una prueba de fuerza que colocaba la verdad del lado del ganador, sin reparar en lo que llamamos la verdad objetiva de los hechos (Foucault 1998: 65–70). En la novela negra y todos los géneros que descienden de ella no se repara siquiera en las formas reglamentadas de litigar y lo que organiza este universo neobárbaro es la ley del más poderoso y del más corrupto⁵. En una interpretación ideológica y política, el mundo representado en la variante *hard boiled* es la “parábola del crimen” y el “poema de la barbarie” que subyace a las deshumanizadas relaciones capitalistas.

La crisis existencial y cognoscitiva marcará de forma duradera la evolución del género criminal posterior a la Segunda Guerra Mundial. En la *crime story*

⁵ La novela negra da justicia, en el ámbito novelesco, a la convicción derivada de Nietzsche de que el conocimiento (aquí el jurídico) no tiene una base ontológica previa, sino que es un efecto de superficie de la lucha entre los instintos caóticos y las emociones (Foucault 1998: 19–31).

(la historia desde la perspectiva del criminal, como en las paradigmáticas novelas de Patricia Highsmith), en los relatos policiales de la época de la guerra fría (Ross McDonald), en la narrativa centrada en el trabajo de los agentes públicos (*police procedural*) y en los *thrillers*, el estado de ánimo de los que investigan es cercano al cinismo y a la lucidez cansada. Los héroes han asumido su esencial soledad, ya que “en el mundo del mal es imposible la constitución de ningún tipo de sociedad, al no haber reivindicación alguna en común - para no hablar ya de fraternidad” (Sebreli cit. en Lafforgue 1994: 221–222). Este sentido de alienación es cercano ya a la duda y a la desilusión que les tocan en suerte a los investigadores contemporáneos cuyas tribulaciones se comentarán más adelante.

En sus metamorfosis sociales, el personaje del cazador del crimen evoluciona pues desde el amigo del criminal (Vidocq), pasando por el bohemio elitista con aspiraciones aristocráticas (Dupin, en algún modo Sherlock Holmes), para llegar en el siglo XX al guardián pequeñoburgués del orden (el policía), y finalmente al “proletario” de la novela negra (Rzepka 2005: 47–48). Desde entonces sus mestizajes se han hecho tan intensos que sería difícil adscribir al detective a una clase o un tipo humano fijo: además de que hoy proliferan los descendientes de todos los antecitados, hay también intelectuales, hombres de letras (sobre todo a partir de los años 60), personas de todas las razas, edades, géneros e identidades sexuales. Al mismo tiempo el significado social de la actuación del detective se ha transformado. Si la meta que conseguía en los relatos clásicos era la revelación de la verdad y el restablecimiento del orden social en el universo de su actuación, en los relatos criminales de hoy, tanto los formularios como los experimentales, en vez de una verdad el detective llega a varias versiones alternativas, además de que resulta “salpicado” por las pasiones del mundo que trata de comprender. En vez de la fascinación por el enigma, lo que anima a los detectives de la segunda mitad del siglo XX es a lo sumo la indignación, la rutina, un remoto sentido de solidaridad. Como en el romanticismo, el héroe, o mejor dicho el antihéroe del relato detectivesco actual, se siente oprimido y hostigado por la sociedad; sólo que la calidad de su rebelión es diferente. El de hoy acepta, con menor o mayor grado de resignación, el carácter sistémico de los males con que lucha. Sabe de la incurable corrupción institucional y sabe que los supuestos guardianes del orden pueden ser tan peligrosos como los mismos criminales propiamente dichos.

A mediados del siglo XX se hace manifiesto un compromiso creciente de la literatura “seria” (léase, considerada como ambiciosa y original) con el género policial. Ciertas conexiones fueron notorias ya desde antes, en las obras que siguieron la estela de los grandes experimentos de principios del siglo (Proust, Joyce, Woolf, Kafka, y más tarde Faulkner y las variantes de la *nueva novela*). En ellos se había propagado la estética de la fragmentación y la primacía del “narrador infidedigno” (*unreliable narrator*, término de Wayne Booth).

Como lo representado no correspondía a una visión única y unívoca de los acontecimientos ficcionales, la pregunta ¿qué ha pasado?, parecida a la del relato detectivesco, se impuso como fundamental. Esto lleva a Brian McHale a afirmar que la novela policiaca funciona como modelo e impone la “dominante epistémica” a la narrativa modernista (es decir, en la tradición anglosajona, la narrativa experimental de las primeras décadas del siglo XX; véase McHale 2004: 3–11). En esta etapa, la reflexión sobre el género criminal se imbrica con el frondoso debate sobre el modernismo y el posmodernismo en la prosa mundial (presentado con más detalles en el capítulo 5). Con independencia de las inestables divisiones entre una y otra, para nuestra presentación parece significativo que, si bien con el posmodernismo, la pregunta interpretativa fundamental cambia del “¿qué pasó?” epistémico al “¿en qué mundo estamos?” ontológico (lo que sitúa la narrativa posmodernista bajo el signo de lo fantástico o de la ciencia-ficción; *Ibíd.*), lo cierto es que varios textos alegados como posmodernos siguen trabajando asimismo la convención policiaca: por ejemplo, *The Crying of Lot 49* (1966), de Thomas Pynchon. De hecho, en los múltiples acercamientos críticos dedicados desde entonces al tema, se conecta los géneros policiales tanto con el modernismo –por su visión del individuo enfrentado a un universo caótico que ha de interpretar–, como con el existencialismo y el posmodernismo –por la puesta en relieve de las dudas esenciales respecto al alcance del conocimiento humano– (Pyrhönen 1994: 36–48).

El maestro precursor en crear historias donde la reflexión sobre la existencia y el conocimiento se construye en torno a una intriga detectivesca es Jorge Luis Borges, con sus relatos como “La muerte y la brújula” o “El jardín de los senderos que se bifurcan”, publicados en los años 40. Borges crea a un detective erudito y lo involucra en una intriga donde las aporías del conocimiento constituyen amenazas igual de peligrosas que la violencia ajena. Los papeles fundamentales del esquema detectivesco se invierten: el investigador es quien comete errores y es castigado por ello. Estamos lejos de la realización clásica de la fórmula detectivesca, donde la resolución final del enigma proporciona satisfacción intelectual y desmiente la prepotencia del malvado.

El tipo de detective concebido tempranamente por Borges y que podemos llamar posmoderno (a menudo no es profesional sino improvisado) aparece posteriormente en la narrativa de Thomas Pynchon, John Barth, y luego en Umberto Eco y Paul Auster. Crea la impresión de ser experto en su profesión, capaz de explicar tras una metódica pesquisa el “cómo fue”, pero en el curso de la historia suspende su actuación y se empantana en, por ejemplo, divagaciones filosóficas. El relato detectivesco metafísico o antidetectivesco son las denominaciones más comúnmente aceptadas para esta nueva modalidad genérica (otras son el *post-nouveau roman*, *postmodern fiction*, véase Merivale, Sweeney 1999: 2–4). La intriga criminal clásica se desvía ahí hacia reflexiones intelectuales sobre la verdad, la fiabilidad de los textos y la incertidumbre de la

condición humana. El rasgo estructural más llamativo es que falta una explicación racional al final del relato, el cual se cierra con la confirmación de la derrota por parte del investigador. El final revelador y anticlimático no se produce; es más, el crimen mismo que impulsa la fábula puede revelarse como una imposición, algo que nunca se ha cometido⁶. Como dice Eco sobre su famosa novela, “hasta es posible que el lector ingenuo no se dé cuenta de que se trata de una novela policiaca donde se descubre bastante poco y donde el detective es derrotado” (“Apostillas a *El nombre de la Rosa*”, 1984: 23). Por culpa del fin suspendido, que contrarresta la teleología del relato criminal clásica, las dudas, en vez de irse desvaneciendo, empiezan a campar a sus anchas dentro de estas historias “antidetectivescas” sobre unos individuos perdidos en las redes de signos. El mensaje fundamental del relato criminal, es decir, la fe en la eficacia de la razón individual en pugna con el mal y la transgresión, es obliterado, desviándose hacia la duda y el descrédito. Parafraseando a Ricardo Piglia en su novela *La ciudad ausente* (1992), los detectives y los gánsteres asumen el papel de filósofos⁷.

Tras el antecedente borgiano, varios autores fueron contribuyendo a afirmar esa tendencia de cuño posmoderno, a caballo entre la novela policiaca y la filosófica. Entre los representantes se cuenta a escritores tan dispares como Nabokov, Gombrowicz, Pynchon, Eco, Calvino, Coover, García Márquez, Cortázar, Sábato, Modiano, Tabucchi, Sciascia, Amis, Puig (Merivale, Sweeney 1999: 4-5). A ninguno de ellos se lo conoce básicamente como cultivador del género criminal; sin embargo, en sus ficciones, reconocidas en su época como originales y novedosas, abundan los motivos del crimen, secreto e investigación fragmentaria o fallida. El ambiente de sospecha se generaliza haciendo dificultosa la misión de erradicar el crimen o disipar el misterio, ya que estos últimos –y los conceptos afines de enigma, secreto, mal– se convierten en nociones ambiguas y sujetas a múltiples metaforizaciones.

Umberto Eco explica, en el ejemplo de su propia novela, los mecanismos de este tipo de policial, rehecho en el posmodernismo. Según él, la intriga criminal, señuelo para el “lector ingenuo”, sirve como punto de partida a reflexiones que se pueden alejar notablemente de la historia de un único crimen. A base de la trama convencional se pueden formular “conjeturas” diversas sobre cuestiones filosóficas, literarias, científicas; ya que, como afirma Eco, “en el fondo, la pregunta fundamental de la filosofía (igual que la del psicoanálisis) coincide con la de la novela policiaca: ¿quién es el culpable?” (1984: 57).

⁶ El procedimiento de anunciar una convención y fingir el cumplimiento de sus requisitos, para luego dejarlos suspendidos y desviar la trama, era, por otro lado, típico para la parodia posmodernista, como en la novela *Si una noche de invierno el viajero...* (1979), de Italo Calvino.

⁷ Fuyita, el protagonista de *La ciudad ausente*, era “un gánster y era un filósofo” (Piglia 2003: 63).

Algunas de las preguntas “metafísicas” que surgen en el curso de la acción del supuesto policial expresan pues inquietudes milenarias revestidas de ropajes posmodernos: ¿quién es el último responsable del mal?, ¿son criminales las empresas del conocimiento humano?, ¿constituye la construcción literaria una violación de la realidad?, etc. De hecho, Eco –y otros autores considerados posmodernistas– dan cuenta de un presentimiento generalizado entre los lectores de las novelas policiacas de todas las épocas: a saber, de que éstas siempre tratan, de soslayo o más abiertamente, del esfuerzo humano para comprender, neutralizar o anular la presencia del mal en el universo. El relato detectivesco metafísico se propone una crítica del conocimiento en su versión representada por el empirismo y el positivismo, que presuponen un mundo organizado de forma “totalitaria” (Spanos 1972: 151–155). “Post-Modernists use as a foil the assumption of detective fiction that the mind can solve all: by twisting the details just the opposite becomes the case” (Holquist 1971: 155). Lo policiaco se eleva de este modo al rango de una alegoría de los irresueltos dilemas cognoscitivos y existenciales: dramatiza el “vacío” que amenaza la vida (*Ibíd.*: 156).

En el relato detectivesco metafísico, la lógica del secreto que pone en marcha una serie de decisiones y actos de los personajes, tropieza, pues, con un final suspendido o difuso. El objeto de búsqueda –asesino o libro secreto– se tornan fantasmas o fantasías:

«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» –el cuento de Borges que define su obra– comienza con un texto perdido, un artículo de la enciclopedia; alguien lo ha leído pero ya no lo encuentra. No es real lo que irrumpe, sino la ausencia, un texto que no se tiene, cuya busca lleva, como en un sueño, al encuentro de otra realidad (Piglia 2005: 27).

El nuevo subgénero invita de este modo a “una lectura del relato detectivesco como un ejercicio que ilustra la inasibilidad de la realidad” (Diffley 2000: 106), una realidad que rehúye sobre todo organizarse una explicación verbal. Todo un linaje de detectives de esta época asume oficios literarios para subrayar y a la vez cuestionar un supuesto epistémico subyacente en los clásicos del género, a saber, que la comprensión se basa en una narración coherente (de ahí las conexiones entre la literatura criminal y las reglas de la ficción, véase el capítulo 3). La textualización de la experiencia, la mediación del lenguaje, estos grandes temas del siglo XX iniciados por la filosofía analítica, cristalizan en el policial metafísico en una serie de motivos recurrentes en torno al libro y la lectura, a la vez que se multiplican los personajes con oficios literarios. A una mayor presencia de lo textual corresponde, sin embargo, una mayor opacidad de los mensajes vehiculados. Los libros y los escritos hallados, en vez de explicar, complican o decepcionan (lección de Borges, con sus libros huidizos o infinitos como en *El libro de arena*, 1975, o *El jardín de los senderos que se bifurcan*, 1942). En *La ciudad de cristal* (1980) de Paul Auster, el protagonista Quinn, escritor de novelas policiacas, a resultas de una conversación casual se

ve obligado a actuar como detective en un sórdido caso familiar. No sólo lee los escritos dementes sobre el lenguaje paradisiaco del principal culpable, sino que persigue a éste en su errar por Nueva York, descubriendo finalmente en las líneas trazadas sobre el plano de la ciudad que reproducen los desplazamientos del perseguido, el dibujo a gran escala de unas letras que componen un mensaje (huelga añadir que tal mensaje no hace avanzar la investigación). Los detectives del “antipolicial” no logran hacer lecturas correctas ni de los crípticos textos que se les interponen en el camino, ni de los indicios materiales, ya que viven en un universo posmoderno de constelaciones de signos móviles y de interpretaciones infinitas. “Todo parecía ser diferente de lo que era y nada era lo que debía ser” (Auster, *Jugada de presión*, 2006: 118). En tales circunstancias, el éxito de la pesquisa es poco probable.

Es lícito conectar la intensidad con que el policial metafísico indaga sobre el funcionamiento del lenguaje con la crítica de los paradigmas del conocimiento científico occidental, que parte de la teoría de los juegos lingüísticos de Wittgenstein y se nutre de la crítica literaria posestructuralista, la deconstrucción y el sicoanálisis de signo lacaniano (“El hombre habla pues, pero habla porque el símbolo lo ha hecho hombre”, Lacan 2003: 72). La comentada seriedad que se atribuye a los motivos del género criminal coincide con la propagación, en el pensamiento occidental, de teorías filosóficas, psicológicas y de crítica literaria que asumen la ausencia del fundamento ontológico, o, en otras palabras, del referente extralingüístico fijo: según la disciplina, es el yo psicológico estable, el autor literario como origen, la realidad inmune a la multiplicación de su imagen. A estos referentes huidizos (como el criminal inapresable) se hace referencia por medio de las metáforas de la desaparición, la muerte y el crimen; como, por ejemplo, el “crimen perfecto” perpetrado sobre la realidad (concepción de Jean Baudrillard, 1996). El giro posestructuralista, con sus conceptos afines a la ausencia –silencio, muerte, otredad radical–, es el que patrocina las actividades de unos detectives, quienes, a la zaga de los de Borges, se ven de repente convertidos en especialistas en perder la pista en vez de seguirla.

Los dilemas de los protagonistas de Thomas Pynchon, Paul Auster y, en nuestro ámbito, de Ricardo Piglia y otros, tienen entonces que ver con la convicción creciente, en la segunda mitad del siglo XX, de que la producción del sentido es un efecto diferencial de la escritura, de la retórica. Esta aparente paradoja anida ya de forma latente en los géneros detectivescos clásicos, donde la investigación exitosa dispone los elementos de significado (huellas, indicios, pruebas) en cadenas de causas y efectos, igual que lo hace una secuencia narrativa típica. Y el resumen explicativo del detective, que suele sobrevenir al final, corrobora la naturaleza verbal y textual del conocimiento.

A partir de las décadas de 1960–1980, y con varias continuaciones posteriores, pues, el género criminal fue parodiado, fragmentado y subvertido en sus supuestos básicos forjados en el siglo XIX (la razón al servicio de la represión

del crimen). Para el posmodernismo literario, los registros altos y bajos de la cultura se fundían en un discurso lúdico, por un lado, y autorreferencial, crítico respecto a los poderes de la razón y el lenguaje en su afán de explicar el mundo. El género criminal, junto a la narrativa de aventuras y sentimental, constituía una de esas tradiciones literarias con que los autores de la “literatura del agotamiento” (término de John Barth) armaban nuevos conjuntos, donde la intriga conservaba su capacidad de envolver al lector, pero a la vez evidenciaba autocríticamente el forro y las costuras, es decir, los materiales que la integraban. En el policial metafísico, lo criminal tiende a fusionarse con otros géneros, en unas ocasiones proporcionando el marco a la acción, en otras integrándose en el mundo representado como una cita intertextual más sutil, por ejemplo, potenciando el rasgo de la suspicacia interpretativa y la capacidad de observación en el carácter del protagonista. La frecuencia con que la prosa literaria occidental acudió a los géneros criminales hizo que esta convención se fuera consagrando y la literatura de altas exigencias no necesitara ya renegar de los géneros populares.

Recuérdese, a este propósito, que desde comienzos hasta incluso mediados del siglo XX, abundaban las críticas sobre el escaso valor literario del género en cuestión. La narrativa criminal se había asociado con las ediciones baratas y los relatos que pican la curiosidad, ofreciendo una dosis inocua de terror y resolviendo los misterios según una previsible fórmula. A pesar de antecedentes ilustres, como Edgar Allan Poe, y de las incursiones originales en el género de autores como, por ejemplo, Honoré de Balzac, Henry James, Horacio Quiroga o Gilbert Keith Chesterton, el relato policiaco fue habitualmente considerado como una diversión que aviva la inteligencia (como el ajedrez, por ejemplo) y permite, por la mediación cómoda y poco arriesgada de la lectura, saborear truculencias y transgresiones. Los críticos veían con escepticismo el inaudito éxito de las historias de detectives y obedecían, según Chesterton, a un razonamiento falso, según el cual una obra “si no es impopular no puede ser buena” (Gubern 1970: 38). Las voces en su defensa eran puntuales y constituían la excepción a la regla: el citado Chesterton; Jorge Luis Borges, admirador de la seductora lógica de la ficción criminal (véanse sus ensayos “El arte narrativo y la magia”, de 1932, o “Los laberintos policiales y Chesterton”, de 1935); los escritores británicos del Detection Club en los años 30, quienes preconizaban un extremo rigor constructivo para lo que entendían como un arduo ejercicio mental.

Con su cuestionamiento de la causalidad, de la identidad inamovible y la verdad unívoca, así como con su autorreflexividad corrosiva, la modalidad metafísica contribuyó, pues, a un reconocimiento de los valores literarios del género criminal, así como a una reconsideración de sus significados latentes. A partir de los años 60, época en la que la crítica asume conceptos definitorios de la así llamada posmodernidad (la “literatura del agotamiento”, la “intertext-

tualidad", la "fabulación"), y junto con la aparición del nuevo tipo de literatura detectivesca, ambiciosa y creativa, se revaloriza asimismo la tradición del género. Se le atribuye, por ejemplo, en sus orígenes, una "filosofía de la angustia" y de la inseguridad, que Gubern, por ejemplo, vincula con el pensamiento de Kierkegaard y las reacciones intelectuales a los fantasmas de las sociedades occidentales de fines del siglo XIX (Gubern 1970: 9)⁸. El interés serio de la crítica se iba anunciando ya desde la década anterior a la emergencia del posmodernismo literario, en los años 50, cuando las novelas de Georges Simenon o de Patricia Higs Smith eran elogiadas por su plasmación del ambiente de inestabilidad psicológica y vaguedad moral en una Europa movida por la onda del existencialismo.

En el relato detectivesco "metafísico" se han trascendido, si no disuelto, por completo las fronteras entre lo popular y lo elitista. Mientras tanto se han ido desarrollando nuevos subgéneros vigentes hasta hoy: entre otros, novela de espías, *thriller*, *police procedural*, *psychothriller*, *gangster story*. Paralelamente, y como ya hemos apuntado, hoy los detectives asumen las personalidades más diversas: hombres, mujeres, hetero y homosexuales, de todas razas, edades y profesiones. La inmensa variedad de tipos humanos, así como de tramas y de ámbitos geográficos en que se mueven, es vertiginosa y desde los años 70 no va sino en aumento (Knigh 2004: 190–205)⁹.

Por otro lado, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se intensifica lo que llamamos aquí dispersión de la convención: los ambientes propios de la novela de enigma o de la novela negra empezaron a reproducirse a gran escala en los universos literarios creados por autores no asociados con el género. En gran parte de los libros que actualmente son leídos y premiados, y que en teoría no son *negros*, abundan las reminiscencias del género y los efectos pseudocriminales. Citemos, por ejemplo, las faulknerianas novelas de Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, de 1989, y *El jinete polaco*, de 1991, cuyos protagonistas "investigan" la traumática historia de las últimas generaciones de españoles, de paso resolviendo con más o menos éxito unos turbios misterios familiares. Las novelas de Javier Marías, también la última, *Los enamoramientos*

⁸ Se ha releído asimismo toda la historia del género para rastrear la genealogía de lo criminal metafísico. Las extensiones filosóficas y las elaboraciones paródicas de lo criminal se perciben ahora en todas las etapas de la evolución del género, desde los tiempos de Edgar Allan Poe, considerado padre espiritual, pasando por Kafka, Borges y llegando a Eco y Auster. Se insiste, entre otros, en un motivo recurrente en el género detectivesco que es la discusión sobre los métodos y el curso de la investigación, de lo cual se desprende una tendencia autotemática más general (Irwin 1999: 27–54).

⁹ Por supuesto, las reelaboraciones sofisticadas de lo criminal no han absorbido todas las energías del género, ni supusieron la desaparición de fórmulas más tradicionales. En el siglo XX y en lo que va del siglo XXI se observa una producción continua de novelas de enigma ambientadas en la actualidad o en un pasado literariamente recreado (véanse, entre otras, la serie de aventuras del juez chino Li, del siglo VII d. C., de Robert Hans van Gulik, iniciada en los años 50, o la serie sobre la Roma imperial, de Lindsay Davis).

(2011), aprovechan magistralmente la convención criminal para indagar en la mentalidad de los amantes contemporáneos. Entre los hispanoamericanos, Ricardo Piglia gana el Planeta en 1997, con un romance sobre los “neobandoleros”, *Plata quemada*; Roberto Bolaño gana el Rómulo Gallegos en 1999, por *Los detectives salvajes*, donde hay una investigación literaria; el Herralde de 2010 recae en *Tres ataúdes blancos*, de Antonio Ungar, una novela que amaga siniestro *thriller* político en tono de picaresca. A estas alturas no se puede negar que la convención criminal inspira textos de alta calidad artística¹⁰.

La heterodoxia hispanoamericana

La novela detectivesca, pura y compleja a la vez, el libro que no tiene más interés que la solución de un embrollo, no existe en realidad, y si existiera sería ilegible. La realidad es que la novela detectivesca, junto con la narración de tema policiaco, la novela de espías y el *thriller*, forma parte de esa criatura híbrida a la que damos el nombre de literatura sensacionalista (Julian Symons).

Pasemos revista brevemente al proceso de formación de la tradición negra en Hispanoamérica. La primera etapa en que se consigna la inspiración policiaca y criminal son las décadas correspondientes al modernismo y las vanguardias (cruce de los siglos XIX y XX). Autores como los argentinos Paul Groussac (1848–1929), Eduardo Ladislao Holmberg (1852–1937), Alberto Edwards (1874–1932) y el modernista uruguayo Horacio Quiroga (1878–1937) publican en la prensa textos en los que hacen una incursión en lo detectivesco. La capacidad de poner a prueba las reglas del canon y de irse a la deriva estaba ya en germen en algunas de estas primeras muestras. El relato de Holmberg *La bolsa de los huesos* (1896) une la trama policial con una gran dosis de reflexión metatextual, anunciando, aún sin la osadía de Borges, el futuro relato detectivesco metafísico (Mattalia 2008: 70–76) y prefigurando un nuevo sujeto de “científico-detective-escritor [que] se pone más allá de las leyes sociales” (Ludmer 1999: 147). En los relatos de Quiroga, “El triple robo de Bellemore” y “Los perseguidos” (1905), la sospecha del crimen y la persecución en torno a éste se presentan ya no como partes de un cuento ritual estabilizador de la clase media, sino como una necesidad psicológica del individuo inquieto, inseguro, perdido en una sociedad hostil (Mattalia 2008: 83–95).

¹⁰ “El lugar privilegiado que el policial ocupa en la actualidad, en tanto forma narrativa cada vez más frecuente en autores de la llamada «alta cultura», nos hace pensar en la refiguración del estatuto clásico de la literatura y en la transformación de los modos de recepción y circulación de la misma. Hoy, más bien, se trataría de ver el paulatino proceso de «canonización» de los géneros menores” (Berg 2008).

Las novelas detectivescas propiamente dichas se hacen más numerosas en la década de los 40, con autores como Marco Denevi (1922–1998) y Manuel Peyrou (1902–1974) en Argentina, Enrique Amorim (1900–1960) en Uruguay, así como Antonio Helú (1900–1972), Leonardo Castellani (1899–1981) y Rafael Bernal (1915–1972) en México.

Como ya se ha señalado, hubo al mismo tiempo varias realizaciones logradas del género con la marca de la disolución y la heterodoxia. Así, Rodolfo Usigli (1905–1979) escribe *El ensayo de un crimen* (1944), historia focalizada en el criminal (a la manera de la *crime story*), que muestra la frustración de sus sucesivos intentos de cometer actos transgresivos gratuitos. Un experimentador insigne en este terreno es Roberto Arlt (1900–1942), quien desarrolla motivos sueltos de los diferentes subgéneros populares (criminal, folletín), fusionándolos en unas tramas subversivas y en un estilo irrespetuoso de las normas académicas. Lo podemos considerar como uno de los precursores del efecto seudocriminal, ya que “todas sus narraciones [de los años 20–40; N.P.] se articulan sobre el delito” (Mattalia 2008: 101), conectándolo con la política y los odios de clase, los nacionalismos y otros tipos de violencia pulsional. Los protagonistas de Arlt conforman un tipo de antihéroe del siglo XX, descendiente del Raskolnikov dostoyevskiano, quien busca a través de un acto insólito, a menudo criminal, marcar su presencia y su código de conducta individual entre las masas urbanas anónimas (Shaw 2005: 23–24)¹¹. Son delincuentes activos o candidatos a delincuentes: Silvio Astier de *El juguete rabioso* (1926), así como Erdosain, que roba y planea un asesinato, y el Astrólogo, que instiga a crímenes y dirige una sociedad secreta en *Los siete locos* (1929), más un nutrido grupo de proxenetes, prostitutas, conspiradores y delatores de otras novelas y cuentos. Por encima de la sordidez de los ambientes descritos, que evocan la miseria real de los barrios bajos de Buenos Aires sobrepoblados de inmigrantes, los delitos y los proyectos disparatados de los protagonistas arltianos acusan la influencia del ideario anarquista, notorio en la prosa de varios escritores europeos y americanos del cruce de los siglos XIX y XX (Manuel Ugarte, Pío Baroja). El valor supremo del individualismo llevaba a los anarquistas a negar las formas opresivas de cualquier sistema estatal, mientras que el crimen, a la vez que contribuía a destruir el orden existente, adquiriría cierto brillo como “forma prepolítica de rebelión” (Ludmer 1999: 343). La narrativa de Arlt se sitúa también en la línea de los autores que, como el temprano ejemplo de la novela *Caleb Wilson* (1793) de William Godwin demuestra, centran su interés en las razones del supuesto criminal, personaje enfrentado al orden social por motivos otros que el mero lucro o la satisfacción de las pasiones¹². Esta tradición

¹¹ “Acariciando mi pequeño monstruo, yo pensaba: «Este cañón puede matar, este cañón puede destruir», y la convicción de haber creado un peligro obediente y mortal me enajenaba de alegría” (Arlt, *El juguete rabioso*, 2011: 5).

¹² Uno de los bandidos en *Caleb Wilson* dice: “Nosotros, ladrones sin licencia, tenemos declarada la guerra a hombres de otra índole: los ladrones legalizados” (en Symons 1982: 35).

de invertir anárquicamente la relación de culpa-castigo y achacar el crimen al “sistema” es la que persiste hoy, *vía* el neopolicial, en las modalidades pseudo-criminales. Así, la obra de Guillermo Fadanelli constituye un caso llamativo de crítica sistemática, más aún, de negación del orden (o desorden) legal actual, desprestigiado igualmente en la narrativa de los escritores colombianos, como Fernando Vallejo, o centroamericanos, como Horacio Castellanos Moya o Rodrigo Rey Rosa. También el admirador confeso de Arlt, el argentino Roberto Piglia, continuará su temática, ahondando en los significados del concepto de crimen y observando los oscuros vínculos entre la escritura, la política, el bien simbólico y el valor económico.

Los autores de relatos detectivescos quizás más famosos de Hispanoamérica, y además destacados promotores del género en la primera mitad del siglo, son el ya mencionado Jorge Luis Borges (1899–1984) y su amigo Adolfo Bioy Casares (1914–1999). Impulsaron la publicación de autores de relatos y novelas detectivescas, anglosajonas y locales, en la colección *El Séptimo Círculo* (a partir de 1945). Escribieron conjuntamente, entre otros, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y *Un modelo para la muerte* (1946), historias detectivescas rigurosamente construidas, pero con notable intención paródica, evidente, por ejemplo, en los hábitos y decires del detective Parodi, porteño, peluquero de profesión. Los relatos de ambos contienen un fuerte componente de misterio, sugieren intenciones delictivas y organizan la acción como una investigación; es Borges, sin embargo, el que desvía con originalidad de la fórmula detectivesca, adaptada, entre otros, de su admirado Chesterton, envolviendo sus tramas en reflexiones filosóficas y metaliterarias (especialmente en “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula”, “Emma Zunz”, escritos en los años 40). Borges hace patente así la vocación de las letras hispanoamericanas de explorar los límites de los modelos que afluyen de otros ámbitos culturales, erigiéndose a la vez en un precursor de la modalidad policiaca metafísica.

El policial metafísico, antes caracterizado en la perspectiva mundial, con su amplia proyección filosófica, en un principio no parece idóneo para incluir temas de actualidad. No obstante, y como lo muestran los casos que se irán comentando, este subgénero proporciona un modelo de los más aprovechados para redirigir el efecto pseudocriminal hacia los temas políticos. Los dilemas “epistemológicos” del conocimiento vedado se precisan en varios de los textos comentados (*Respiración artificial*; las novelas de Bolaño, tales como *Los detectives salvajes*, 2666, *Estrella distante*) para apuntar a la historia secuestrada y manipulada por las instancias de un poder autoritario o corrupto. La inestabilidad ontológica del policial metafísico pasa a significar la inseguridad de vivir en unas sociedades donde el crimen es admitido como un recurso legítimo de asegurar su propia existencia¹³. Lo que surge pues como una característica

¹³ Semejante “mestizaje” metafísico-político se da en la narrativa italiana, por ejemplo, en las novelas de Antonio Tabucchi. Sus detectives cobran una conciencia plena de las

estable en el grupo de novelas actuales que adaptan la convención criminal, y que aquí se analizan, es precisamente la presencia del factor político, cuyo carácter factual no está reñido con la duda epistémica u ontológica.

Para llegar a la fase actual del prolífero efecto pseudocriminal, es necesario sobre todo comentar brevemente la narrativa de las décadas inmediatamente anteriores (1960–80) a las que aquí se estudian, en las que se anuncia ya la combinación, hoy tan frecuente, del realismo emparentado con la duda posmoderna.

La tradición de establecer la ecuación “estado = criminalidad” es de larga data en Hispanoamérica, iniciada por las novelas románticas (como, por ejemplo, *Amalia*, 1851, del argentino Jorge Mármol). Los crímenes atribuidos a las estructuras del poder persisten como motivo en gran parte de las corrientes literarias en la narrativa hispanoamericana desde el cruce de los siglos XIX y XX (costumbrismo, naturalismo, indigenismo, las “novelas del dictador”, la *nueva novela* identificada con el *boom* hispanoamericano, novelas testimoniales, el neopolicial).

En el contexto de la renovación narrativa iniciada a mediados del siglo XX, la intriga criminal se imbrica también en la estructura de los experimentos complejos que tanta fama dieron a la narrativa de la región bajo el rótulo del *boom*. Buen ejemplo son las novelas con enigmas criminales y políticos de Mario Vargas Llosa, como *Conversación en la Catedral* (1969), *La fiesta del Chivo* (2000). En las novelas citadas, el autor peruano adapta las técnicas del *thriller*, y en otras, como *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) o *Lituma en los Andes* (1993), las de la novela policial y negra. El uso de estas convenciones se integra en el proyecto narrativo de creación de un universo pululante de pasiones humanas, entre las cuales la violencia es una de las más prominentes y funestas por cuanto sus consecuencias trascienden el círculo privado y dañan a sociedades enteras (recordemos la conocida fórmula del peruano acerca de la composición novelesca: “Una novela ha sido más seductora para mí en la medida en que en ella aparecían, combinadas con pericia en una historia compacta, la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo”, Vargas Llosa 1975: 23). Impulsos básicos mal gobernados, ambiciones, crueldad, apetitos materiales y sexuales incontenibles, ideologías ciegas, las novelas de Vargas Llosa ofrecen un complejo panorama de actos violentos perpetrados en la historia contemporánea de Hispanoamérica tanto por individuos (ministros como Cayo

circunstancias sociales y políticas (Sostiene Pereira, 1994, *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*, 1997; ver Diffley 2000: 100–112). Asimismo, otros italianos, como Carlo Emilio Gadda (1893–1973) y Leonardo Sciascia (1921–1989), hacen evidentes, en sus peculiares novelas detectivescas, las condiciones políticas –de corrupción y vinculación con la mafia– que desvían cualquier investigación honesta hacia el olvido y la muerte, como, por ejemplo, en *A cada cual lo suyo* (1966), de Sciascia. Esto no impide, por otro lado, que sus novelas pretendan al mismo tiempo expresar “unas verdades universales que subyacen en el obsesivo deseo humano del poder” (Mullen 2000: 92; trad. mía).

Bermúdez en *Conversación en la Catedral* y dictadores como Trujillo en *La fiesta del Chivo*), como por colectividades (los serranos supersticiosos de los Andes, los miembros del Sendero Luminoso en *Lituma en los Andes*). El hilo conductor de novelas como *Lituma en los Andes* o *¿Quién mató a Palomino Molero?* es precisamente una investigación, los protagonistas son policías. Las lecturas críticas las han interpretado como pertenecientes al género negro, aplicando la clave psicoanalítica (Weaver 1996), o bien poscolonial (Sun 2009), insistiendo en el efecto subversivo del final irresuelto y en la crítica de una sociedad permeada por la violencia y la amoralidad.

La cabeza de la hidra (1978) del mexicano Carlos Fuentes, otro autor consagrado de la *nueva novela*, es, a su vez, una incursión en el subgénero de espionaje y cuenta las peripecias de un protagonista involucrado en una conjura global cuya apuesta es el petróleo mexicano y cuyo demiurgo misterioso es un Director General nunca identificado. A pesar de que la política internacional (intereses norteamericanos, judíos, árabes) está presente en el escenario, la fluidez posmoderna de las identidades de los agentes, así como las profusas citas literarias, convierten esta abigarrada novela en un ejercicio posmodernista (Pérez 2002: 85–91).

Las obras del argentino Rodolfo Walsh (1927–1977) y los mexicanos Vicente Leñero (1933) y Jorge Ibargüengoitia (1928–1983) se destacan en esta etapa de transformación paulatina pero radical de las convenciones criminales en Hispanoamérica. Walsh comienza con relatos que asientan con éxito la fórmula de enigma en el contexto argentino (*Variaciones en rojo*, 1957) y pasa más tarde al documentalismo de sus investigaciones periodísticas, comprometidas con la tarea de hacer justicia a las víctimas de las acciones violentas del estado (*Operación Masacre*, 1957, *¿Quién mató a Rosendo?*, 1969). Lo significativo es que estas laboriosas y por fuerza fragmentarias recopilaciones de testimonios adaptan la estructura y los ambientes de la novela negra.

Las obras de los mexicanos Leñero e Ibargüengoitia continúan el paso hacia una narrativa sobre crímenes que abandona la lógica lineal de la investigación de un caso, envolviéndolo en dudas, a pesar de las técnicas periodísticas y paradocumentales que aumentan el efecto de oralidad y objetividad (dudas nunca despejadas en el caso de *Los albañiles*, 1963, de Leñero). Los crímenes individuales se disuelven en un ambiente de insensibilidad generalizada, observable tanto en los grupos pudientes de la sociedad, como entre los indigentes y analfabetos (*Las muertas*, 1977, y *Dos crímenes*, 1979, de Ibargüengoitia; véase Trelles Paz 2008: 156–200). La sordidez de la violencia soterrada cuestiona las tentativas de comprensión o de eliminación del mal:

La culpabilidad y criminalidad se despersonalizan sobre el final de *Las muertas* gracias a una fotografía de todas las mujeres –las vivas y las muertas– de la cual se han borrado por completo las facciones de sus rostros. Este detalle que denota

el rasgo especular de los personajes de Ibargüengoitia, lejos de señalar la vuelta al equilibrio inicial tan característico del policial tradicional, denuncia un estado general de las cosas en el cual el mal prevalece (*Ibíd.*: 200).

En esta misma línea se sitúa *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez, donde la investigación de un asesinato cometido en un pueblo colombiano es llevada a cabo por un antiguo habitante, que vuelve transcurridos varios años. De la misma manera que en *Los albañiles*, los testimonios orales recogidos siembran la duda en vez de despejarla. La única certeza que alcanzan al final los investigadores (el narrador, el juez que lleva el caso) es que las versiones discordantes crean una realidad textual falaz fuera de la cual no es posible salir. Se sugiere, sin embargo, que tal imposibilidad está arraigada en lo social, a saber, en la mentalidad colectiva de los miembros de la pequeña comunidad en cuestión, en la que la violencia es aceptada en virtud de unos códigos morales remotos. En cuanto a semejantes análisis de los diversos medios sociales y comunidades hispanoamericanas, el heredero es el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, cuyas novelas se comentarán más adelante.

Hay finalmente, entre las novelas precursoras de la actual etapa de omnipresencia *negra* en la narrativa, un grupo de textos donde los recursos genéricos se usan con una intención netamente paródica, trocando las acciones sensacionalistas en una suerte de carnaval truculento con personajes que adoptan las poses de asaltantes, asesinos o detectives. Cabe mencionar *El garabato* (1967), de Vicente Leñero, *Triste, solitario y final* (1973), de Osvaldo Soriano, y *The Buenos Aires Affair* (1973), de Manuel Puig. Como en la novela de Soriano, la acción veloz puede, de un momento a otro, por medio de una metalepsis inesperada, convertirse en una escena de cine o de novela. Los que participan en estos juegos detectivescos saben, sin embargo, que más allá del paréntesis metatextual, y más allá de los disfraces de la novela negra norteamericana, la farsa es también peligrosa y lo que es en verdad negro es la realidad.

La constatación de que el crimen y la violencia son inherentes al funcionamiento de las sociedades –porque los admite la gente como un medio eficaz de autodefensa y porque el estado tácitamente autoriza tal mentalidad– se tematiza profusamente en el *neopolicial* (el término lo acuña Padura Fuentes en 1996), una modalidad de la novela negra latinoamericana que emerge en las décadas 70 a 90. Es otro subgénero que tomar en consideración esbozando la genealogía de los usos actuales. En el neopolicial, la historia se coloca en el contexto de la criminalidad estatal (que se hace evidente, por ejemplo, en la política de las dictaduras: el “Proceso de Reorganización Nacional” en Argentina, el pinochetismo en Chile, 1973–1988, pero también la creciente ola antidemocrática en México, la dictadura militar uruguaya, 1973–1985, la boliviana, la paraguaya). Los autores representativos, entre los que cuentan José Pablo Feinmann, Rafael Ramírez Heredia, Paco Ignacio Taibo II, Ramón Díaz

Eterovic y Roberto Ampuero, adoptan una estética neorrealista típica para la novela negra, haciendo incursiones en los ambientes urbanos, ostentando el lenguaje coloquial y acusando explícita o implícitamente a las instituciones corruptas y los gobiernos que las legalizan. La fórmula detectivesca se maneja en este subgénero para transcribir códigos éticos y juicios sobre los crímenes de los regímenes autoritarios y sus secuelas violentas (Bisama 2004: 13–14). A pesar de que se relatan crímenes y acciones violentas, el postulado de realismo crítico (reivindicado particularmente por los cultivadores de la “novela policial revolucionaria” en Cuba) termina imponiéndose por encima de la trama bien estructurada. El enigma pasa a segundo plano, ya que en una realidad donde la policía, “lejos de representar la imagen de la justicia, representa la imagen del terror” (Feinmann cit. en De Rosso 2011: 215), se desvanece la posibilidad de capturar al criminal múltiple, identificado con el “sistema”. El surgimiento de esta modalidad es secundado por una serie de textos críticos que desde los años 70 (Carlos Monsiváis, Paco Ignacio Taibo II, José Pablo Feinmann) estudian la manera de enraizarse, en la circunstancia social y política de América Latina, de los relatos policiales genuinos.

Si el género negro moderno se define justamente por lo opuesto (por meterse en la realidad desde la literatura; por hacer de la realidad materia literaria), entonces ese género es apto para nosotros y casi diríamos que es obviamente natural: en América Latina no sólo hay poca confianza en la policía, sino que hay odio y rencor (Giardinelli cit. en *Ibíd.*: 356).

A resultas del debate, se afirma la convicción de que el policial latinoamericano, necesariamente negro, cobra su credibilidad y verosimilitud a través de las referencias críticas al estado de la sociedad, con sus conflictos y transformaciones. Esa insistencia en la realidad extratextual pone, sin embargo, en peligro, como se acaba de señalar, la integridad de la convención. Si la mimesis prevalece sobre la intriga, esto puede significar de hecho el fin del relato policial (*Ibíd.*: 30–33), en vías de disolverse en una versión cruda del realismo. Francisca Noguerol indica acertadamente los síntomas de esa posible desintegración: el delincuente es parcialmente eximido de su culpabilidad, ya que ésta se origina en la degradación del sistema político y social; el mal se atribuye a los mecanismos políticos criminales y no a un único ser, considerado como chivo expiatorio; la vacilación entre víctima y victimario cuestiona una clara distinción entre los papeles tradicionales de víctima-criminal-investigador; finalmente, la revelación del culpable resulta insatisfactoria, entre otros, “porque el que mata no es el que quiere la muerte” (José Daniel Fierro cit. en Noguerol 2006).

La convicción de que el “sistema” es irremediabilmente corrupto y delictivo es común para el neopolicial y los relatos que aquí llamamosseudocriminales, escritos a partir de los años 80. El pesimismo no ha ido sino en aumento,

aunque el contexto histórico haya cambiado: en los años noventa en casi todos los países hispanoamericanos ha cesado oficialmente la lucha armada, han concluido las dictaduras y, a ritmo desigual, se ha iniciado el camino hacia la democracia, paralelo a la implantación de las políticas neoliberales.

En las sociedades posdictatoriales (Chile, Argentina, Uruguay), los usos de lo policial y lo negro quedan tan particularmente politizados que a menudo la adscripción genérica es difícil y aproximativa. Esto concierne, por ejemplo, a las novelas argentinas: *Qué solos se quedan los muertos* (1985), de Mempo Giardinelli, *Novela negra con argentinos* (1990), de Luisa Valenzuela, y *La memoria en donde ardía* (1990), de Miguel Bonasso (véase Pellicer 2011). En todos estos casos, una trama criminal que implica a personajes emigrados de Argentina se desenvuelve en una situación alejada en el tiempo y aparentemente desligada de la dramática época dictatorial; no obstante, los protagonistas son llevados a actuar con una violencia que tiene raíces evidentes en el ambiente social crispado en su patria en las décadas anteriores. “Estas novelas, a las que se podrían añadir, entre otras, *La pesquisa* de Saer o *El fantasma imperfecto* de Martini, colocan la violencia en la encrucijada del retorno para tratar de responder al enigma de la identidad y del pasado” (Pellicer 2011). La crítica suele situarlas bajo el membrete del neopolicial (*Ibíd.*; Noguero 2006), aduciendo que son historias sobre unos crímenes que en principio emprenden unos individuos en plena posesión de sus facultades, pero finalmente la culpabilidad es achacable al estado. Yo separaría al menos algunas de ellas, como *Novela negra con argentinos*, *El fantasma imperfecto* (1986) y *La pesquisa* (1994), por su fuerte carga de autorreflexividad que se manifiesta en la conciencia que tienen los protagonistas de comportarse como actores seudodetectivescos. En sus vivencias los protagonistas descubren un modelo literario, aunque obviamente esta reflexión no es placentera ni puramente formal. Sus “investigaciones” tienen un doble fondo: indagan la historia reciente y también la condición humana atemporal. En el último capítulo se contrapondrán dos versiones de esta reflexión sobre el pasado desencadenada a partir de una investigación seudodetectivesca: *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela y *Museo de la Revolución* (2006) de Martín Kohan. La posibilidad de desplegar una reflexión posmoderna sobre la experiencia humana textualizada, que al mismo tiempo apunta a las épocas de terror y violencia en la historia reciente de Hispanoamérica, es aprovechada no sólo en éstas, sino en varias otras obras que aquí se citarán. A esta posibilidad de aplicar la poética posmoderna con función crítica respecto a lo social se refiere Franklin Rodríguez:

[P]ost-1980s antidetective fiction calls for a double movement between itself and *lo neopolicial*, for an intersection between both models. Antidetective fiction and its philosophical and aesthetical focus on disorienting the mystery are not blind to the *sociolocal* realities emphasized by the *neopolicial*. Instead, Latin American antidetective fiction allows the critic or writer to perform the primordial task of

dealing with the blurring overexposure of reality presented by the denunciatory *neopolicial* (Franklin Rodríguez 2006; subrayado original).

Podríamos terminar estas observaciones de la absorción gradual de lo social y lo político en la fórmula criminal modificada, afirmando que, independientemente del neopolicial, que sigue en auge, la mayoría de las citas creativas de la convención (los “usos del policial”, según la acertada expresión de Mattalia, 2008), tienden a politizarse a partir de los años 70. La hidra estatal que se adivina en los neopoliciales (intensamente paródicos, como los de Osvaldo Soriano, o menos, como los de Paco Ignacio Taibo II), sigue acechando desde la sombra en los textos con efecto seudocriminal actuales (Roberto Bolaño, Ricardo Piglia, Guillermo Fadanelli, Diego Paszkowski, Hernán Vanoli o Carlos Busqued). Y a partir de los 80 del siglo XX, década desde la que intensificamos nuestros análisis, se afianza la politización de los motivos autorreflexivos sobre la literatura y la identidad; o al revés: las divagaciones autotemáticas rozan lo político y lo criminal.

El efecto seudocriminal en las letras actuales

El género literario se define como una institución con carácter abierto, reconocible por los rasgos formales y de contenido (composición, estilo, tema), pero también por el tono y propósito orientado a un público (Wellek cit. en García Berrio, Huerta Calvo 1992: 131). En otras palabras: el género es una serie de propiedades discursivas codificadas socialmente. En una perspectiva amplia, esto atañe tanto a los géneros hablados como a los escritos, tanto a los que se cumplen en las situaciones sociales diarias, como a los que se derivan del estudio de los textos literarios (Bajtín 1999: 248–254, Todorov 1988). Los géneros literarios pueden analizarse sincrónicamente, pero su existencia y mutaciones han de comprobarse históricamente, ya que la literatura es una serie dinámica, un sistema cambiante que entra en reacción con otras series a través de la lengua (Tinianov 1992: 264).

La novela detectivesca clásica es un género en el sentido comentado, ya que se pliega a ciertas exigencias formales, temáticas y pragmáticas (introduce un elenco estable de actores, tensa la acción hacia la solución final, promete un anticlímax emocional). Aquí, sin embargo, al analizar los efectos seudocriminales, no trataremos de captar el nacimiento de un nuevo género. El efecto seudocriminal surge de la adaptación de los motivos y temas sueltos, fraguados en los géneros clásicos, que pueden insertarse en varios tipos de narrativa. La fórmula detectivesca se fragmenta, mientras se amplían sobremanera o se invierten los significados derivables de unos determinados motivos genéricos (investigación, crimen, sospecha, víctima, etc.). Esto puede servir, por ejemplo,

para poner de relieve la indeterminación de la verdad final (también la verdad histórica, como en *La materia del deseo*, 2001, de Edmundo Paz Soldán), o bien para mostrar el crimen como un elemento ineludible de la realidad cotidiana (ostentación del antimoralismo en Guillermo Fadanelli o Carlos Busqued).

En numerosos casos, loseudocriminal se construye, efectivamente, en torno al hilo argumental de la investigación (la historia de los crímenes parisinos en *La pesquisa* de Juan José Saer; la investigación de los crímenes de Santa Teresa en 2666, de Roberto Bolaño, hecha al estilo del subgénero llamado *police procedural*; la del misterio del huésped muerto en *Segundos afuera*, 2005, de Martin Kohan), pero ésta corre paralelamente a otras historias que la rodean o se derivan de ella. En la novela de Kohan citada, un remoto caso criminal se convierte en el pivote conceptual desde el cual se relatan historias de vida de un grupo dispar de protagonistas. La anécdota criminal tiene una dimensión privada, en el contexto de la provinciana ciudad de Trelew, y asimismo universal, al reconstruir un fragmento de la historia cultural del siglo XX (en el eje Nueva York-Buenos Aires). Un suceso periodístico sensacionalista adquiere el rango de un motivo simbólico –para el destino de los personajes, pero también para el destino de la Argentina contemporánea–; condensa además la reflexión sobre la recuperación de la historia y la representación del tiempo en el arte.

Precisamente porque no remite a un nuevo género narrativo con contornos precisos, el efectoseudocriminal es compatible con tonos y estructuras narrativas muy diversas; la presentación monológica y relativamente lineal de la trama en *Lodo* (2002) de Fadanelli contrasta con la polifonía de la prosa de Piglia o Bolaño. Sin duda, el aspecto de evolución histórica de los géneros criminales es interesante. Se consignan nuevas variantes que sin duda merecerían ser estudiadas en un enfoque de poética histórica del género: los *thrillers* políticos convertidos en novela estructural en la versión de Vargas Llosa, la novela detectivesca metafísica teñida de crítica social (Piglia), el *Bildungsroman* construido como una investigación del pasado familiar (Paz Soldán). La actividad intensa en el marco de la convención criminal convida, sin duda, a aventurar nuevas clasificaciones y proponer nuevos términos. En una teoría estructuralista clásica, Todorov avistaba ya las posibilidades de los cruces que hoy presenciamos. En su clasificación de la “narrativa policial” (término en sí equívoco, valga decir, ya que no siempre la protagonizan policías) de los años 70 del siglo XX, constataba que el desarrollo del género correspondía en grandes líneas a los siguientes tipos: el relato de enigma, la novela negra y el relato de *suspense*. Este último, que combina los rasgos de los dos precedentes, se estructura gracias a la tensión, que, por sí misma, sin misterio ni complacencia en la descripción del medio, justifica la totalidad del texto (Todorov 1978: 19). De ahí no estamos lejos de los textos donde impera la sospecha generalizada (Ricardo Piglia, Edmundo Paz Soldán, Roberto Bolaño, Diego Paszkowski, Alberto Barrera Tyszka) y que mantienen en vilo al lector, aunque al final no

haya anticlímax. Todorov mismo observa, ya en los años 70, la pluralidad y la simultaneidad de las formas “criminales”, dada la tendencia inherente del género a trascender sus constricciones, y enumera algunos subgéneros temáticos de su invención, como, por ejemplo, “la historia del detective vulnerable” o “la historia del sospechoso-detective” (el protagonista injustamente acusado). Todos ellos se practican simultáneamente y son situados por los lectores “en los márgenes del género”; lo cual no excluye la posibilidad de que sigan emergiendo formas nuevas (*Ibíd.*: 18–19); proceso que, sin duda alguna, encuentra confirmación en los aprovechamientos actuales.

Se perfila, pues, en la actualidad, un grupo heterogéneo de textos cuyo rasgo común es el aprovechamiento intertextual y fragmentario de un gran número de procedimientos que ofrece la tradición, popular y culta, de la narrativa criminal. El efecto seudocriminal se basa en resonancias, ampliaciones o desarrollos híbridos de los motivos tomados en préstamo de esa tradición. Una solución prudente para abordar este variopinto grupo es la de Sonia Mattalia (2008), quien habla de los “usos del relato policial” (en la literatura argentina) y de la “adyacencia” de los textos que analiza a dicha fórmula. Mattalia abarca casos interesantes tanto de relatos policíacos levemente subversivos (Holmberg), como de obras proteicas que no dan cabida al esquema de investigación-revelación completo (*Respiración artificial*, 1980, de Piglia). Es decir que incluye una selección de relatos criminales, pero también de aquellos que llama “otros”, y que se desvían de la convención, sin dejar de citarla. Otro crítico argentino, Edgaro Berg (2006), se refiere asimismo a un amplio grupo de textos criminales, entre los cuales algunos sólo conservan “ciertas marcas del registro”, suficientes, sin embargo, según él, para que se los lea como unos “relatos de investigación”.

Trelles Paz, a su vez, opina, apoyándose en la teoría de Alistair Fowler, que las nuevas formas del policial pueden pensarse en términos de “antigénero”, es decir, “antítesis” de los géneros ya existentes; según Fowler, la evolución de los géneros se debe precisamente a que los nuevos se remiten a los anteriores introduciendo modificaciones. “Los antigéneros no están [...] dirigidos contra un género original en particular sino que tienen una vida propia que continúa paralelamente con la del género contrastado” (Fowler cit. en Trelles Paz 2008: 143). La variedad de interferencias del policial con la prosa de otro tipo produce la difuminación de las fronteras. A continuación, Trelles Paz propone el término de “novela policial alternativa” como denominación de un *antigénero* que considera resultado la adaptación de las fórmulas foráneas a la realidad social de Latinoamérica. Entre los rasgos definitorios de la novela policial alternativa enumera, entre otros: la presencia de un enigma, no necesariamente criminal y no necesariamente resuelto, la visión crítica de las sociedades desgarradas por conflictos, la tendencia a la oralidad y a mezclar géneros literarios y niveles de realidad-ficción (*Ibíd.*). Concuerdo con gran parte de las observa-

ciones de este crítico, advirtiendo, sin embargo, las limitaciones de la noción de “novela policial alternativa”, ya que ésta se puede aplicar únicamente en el caso en que existe una relación intertextual con el esquema de la investigación como rasgo temático y de estructura, quedando fuera otros textos, como los que aquí se trabajan, “antimoralistas”, que admiten y describen en detalle la realización de los crímenes, consignando su normalidad en unas sociedades atrofiadas (Fadanelli, Busqued, Barrera Tyszka). Entran en el corpus de Trelles Paz las obras de Vicente Leñero, Jorge Ibargüengoitia, un cuento de Ricardo Piglia (cuento y no “novela”) y *Los detectives salvajes* (1997) de Roberto Bolaño¹⁴. A esta selección añadiríamos con gusto algunas, como *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*, de Piglia, o *2666*, de Bolaño. Se entiende, sin embargo, que en un terreno tan fértil es difícil ser exhaustivo (reserva que concierne también a este estudio).

Como constataba ya Tinianov, un género no puede apresarse en una definición estable porque se desplaza continuamente del centro a la periferia o al revés (1992: 205–226). Hoy tenemos que ver con estos movimientos, cruces e hibridaciones que hacen ardua la tarea del clasificador. Reiteramos pues las ventajas del término *efecto seudocriminal*: permite abarcar las diversas variaciones en torno a los motivos genéricos, también las que carecen del tema de investigación y en las que el universo del crimen se naturaliza desde una perspectiva interior. Lo seudocriminal no se consignará pues por la cantidad de párrafos que imitan o parodian los temas genéricos, sino porque los acontecimientos de la ficción quedan marcados por una dinámica propia para la convención criminal, la cual genera actitudes como sospecha y aprensión (en torno a un crimen o un enigma) y desencadena búsquedas e hipótesis. Aunque, a la postre, no haya un punto de llegada definitivo. Es como si el lector, necesariamente familiarizado con las modalidades criminales diversas, fuera invitado a asistir al desmoronamiento de una estructura que antes prometía embarcarlo en una aventura del saber coronada de éxito. Este lector se encuentra hoy, leyendo, por ejemplo, a Roberto Bolaño, “en una situación de precariedad, buscando afanosamente un sentido en los hechos narrados que el texto se niega a dar” (De Rosso 2002: 137).

Los actuales asedios críticos y terminológicos a la inmensa variedad de influencias negras y criminales no hacen sino confirmar que es una tradición que alcanza hoy las cotas de máxima popularidad.

Siendo innegable la tradición del policial metafísico, lo seudocriminal hispanoamericano cobra, no obstante, un cariz bien distinto, redirigiendo el escepticismo hacia los mecanismos sociales y políticos de unas realidades locales reconocibles. La duda se conjuga con el miedo a unas amenazas que no son

¹⁴ Las obras de los precursores (Borges, Puig, pero también Usigli y Denevi) reciben a su vez la denominación de “antipolicíacas”.

sólo imágenes alegóricas de, por ejemplo, las aporías del conocimiento, sino que tienen una referencia sociopolítica concreta (los servicios secretos del estado, los paramilitares, el narcotráfico). Se establece “la problemática relación de las ficciones literarias y las ficciones estatales” (Mattalia 2008: 14), ambas exorcizando a su manera los demonios de la historia (como las dictaduras militares, sus raíces o secuelas). Es esta vertiente de la narrativaseudocriminal, digamos comprometida, la que, sin ser la única estudiada, tiene una fuerte representación en el presente trabajo. En consecuencia, la fórmula detectivesca se despoja de su carácter lúdico y la carga intelectual recae en la reflexión sobre la lengua, la realidad, las cuestiones históricas y políticas. Surgen textos que, al incorporar los géneros asociados con lo popular (pop), transforman sus elementos clave e invierten sus funciones ideológicas (Amar Sánchez 2001: 208).

De este modo, las ideas que la narrativaseudocriminal vehicula se inscriben tanto en la crisis posmoderna del modelo racionalista del conocimiento, como en la crisis del modelo modernista de la democracia occidental. La trama criminal fragmentada y cuestionada sirve para dar forma a un angustiado debate sobre la validez actual de conceptos como legalidad, justicia o derechos humanos. El crimen –real o sólo presentado– trasciende lo individual y pasa a ser síntoma de una conciencia colectiva perturbada por la duda, el descreimiento, la inseguridad. El ambiente de sospecha y misterio se vuelve inherente a la condición latinoamericana, pero también a la global.

Uno de los procedimientos que más evidencia el préstamo del policial metafísico es, ya se ha dicho, la supresión o la suspensión del final revelador: o bien la solución no se alcanza, o bien se posterga al infinito, porque la persona o el texto buscado no hacen su aparición al cabo de un proceso de investigación; y si lo hacen, es con características que hacen dudar de su identidad. Un buen ejemplo es la aparición fantasmal de la poetisa Cesárea Tinajero al final de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. La aparición del escritor Arcimboldi, al cabo de una búsqueda interminable y ramificada (en 2666 del mismo autor), es igual de estrambótica: la implicación de Arcimboldi en los crímenes seriales de las mujeres en México resulta tan inverosímil cuan “impensable” es el encubrimiento de estos asesinatos de género por los políticos. Por regla general, los hallazgos mencionados no despejan los misterios fundamentales en dichas novelas.

Por otro lado, existen textos donde la solución sí se da, pero haciendo claudicar la lógica tradicional del género: en *Tesis para un homicidio* (1999) de Diego Paszkowski, aunque el criminal transmite desde el comienzo un sentimiento de prepotencia (a la manera de Raskolnikov), el castigo sí se inflingirá, sin embargo de una forma que invalida los fundamentos morales de la justicia. En *Río fugitivo* (1998) de Edmundo Paz Soldán, también se resolverá el enigma, pero sin agotar la ansiedad del narrador-adolescente (que no alcanza la certeza absoluta de haber dado con el culpable). En uno de sus planos es una

novela de aprendizaje y de la violencia de este proceso, a este objetivo se someten pues los motivos de la muerte y el crimen. A pesar de que el pasatiempo favorito del narrador de *Río fugitivo* es imitar a los escritores del género detectivesco, y a pesar de que un enigma criminal real acapara su atención e incide dramáticamente en su vida privada, el tema central de la novela gira en torno a la maduración síquica e intelectual. Y en el fondo se percibe la presencia constante del protagonista colectivo: una Bolivia sacudida por las crisis agudas de su defectuosa democracia.

Y un ejemplo de disolución más radical de la fórmula detectivesca. En “El Dios de la piscina” de Bernardo Esquinca (del volumen *Los niños de paja*, 2008), dada su extensión de tan sólo algunas páginas, el tiempo que ha de transcurrir desde el crimen hasta su revelación –tiempo de sospechas, hipótesis, medidas tomadas y razonamientos encadenados– no tiene ocasión de extenderse. La primera frase del relato nos introduce *in medias res* en un caso diríase criminal, narrado *a posteriori* por un personaje que había sido el testigo de su gestación: “A pesar de los acontecimientos previos, yo no estaba preparado para ver los cadáveres flotando en la alberca esa mañana” (Esquinca, “El Dios en la piscina”, 2008: 45). Pero tras este arranque que orienta la lectura posterior hacia la explicación de tan insólito hallazgo, el relato se aleja de la convención realista y se interna en una fantasmagoría, con crímenes entre rituales y dementes, copiada de películas de terror y los *thrillers* de clase B. Por lo cual no sorprende que el narrador, sobreviviente, diga al final: “¿Qué debo decir a la policía? Además de que lo ocurrido en Las Hadas no puede explicarse fácilmente” (*Ibíd.*: 49).

Varias obras del argentino Ricardo Piglia (1942) resultan modélicas para la tendencia antes mencionada de injertar las ideas epistémicas o psicológicas latentes en el fondo de una historia detectivesca –contradicciones del saber, expulsión de los instintos criminales– en el acontecer histórico de Hispanoamérica. Piglia es novelista y crítico literario, galardonado y reconocido en su país y fuera de él. Tiene en su haber pertinentes observaciones sobre el género criminal, a la vez que su narrativa incorpora repetidamente elementos genéricos, retraduciéndolos a la problemática social o política. Se ensancha el contexto histórico, se añaden intrigas ajenas al enigma principal, se iluminan conexiones inesperadas (literatura como dominio de lo criminal). El crimen deja de entenderse como una infracción perpetrada por un individuo malvado a despecho de la víctima y se propaga en direcciones imprevistas y en círculos concéntricos cada vez más vastos, obstruyendo la linealidad de la detección. En la novela *Blanco nocturno* (2010), esta intuición se pone precisamente en boca de un comisario:

Vos leés demasiadas novelas policiales, pibe, si supieras cómo son verdaderamente las cosas No es cierto que se pueda restablecer el orden, no es cierto que el crimen siempre se resuelve No hay ninguna lógica. [...] Cuanto más cerca estás

del centro, más te enredas en una telaraña que no tiene fin. Las novelas policiales resuelven con elegancia o con brutalidad los crímenes para que los lectores se queden tranquilos. ... Hay más incógnitas sin resolver que pistas claras (Piglia, *Blanco nocturno*, 2010: 283-284).

Ésta es, hasta la fecha, la última novela de Piglia, una historia de los años 60 (ambiente premonitorio de los futuros dramas políticos), donde los personajes de la convención policiaca se encuentran con una realidad podrida del neopolicial. Las desencantadas palabras del comisario Croce nos llevan del lado de una realidad en la que la mayor parte de los crímenes queda sin solución ni castigo, debido a las enfermedades crónicas del sistema judicial tales como la corrupción o el clientelismo. La novela de Piglia no llega a ser, no obstante, un alegato realista, ya que varios de los personajes, como el comisario Croce mismo, viven en un territorio incierto entre sus cavilaciones y sus delirios, que conservan un parecido irresistible con las ficciones literarias. Aparecen además en la novela, en un explícito giro autorreferencial, personajes de otros comisarios famosos de la literatura argentina: Treviranus (de Borges), Laurenzi (de Rodolfo Walsh), Leoni (de Adolfo Pérez Zelashi).

La pesquisaseudocriminal, que conlleva análisis de pistas materiales y textuales, reconstrucciones de hechos e interrogatorios, se presenta asimismo en otras novelas de Piglia: *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*; y en los cuentos "Nombre falso" (1975) y "El encuentro en Saint-Nazaire" (1988). En ocasiones, Piglia conserva del ambiente criminal nada más que cierta persistencia de la sospecha y la mirada inquisitiva de los protagonistas que asumen el papel de "interpretadores" de la realidad ("Prisión perpetua", 1988). Pero ha creado también adaptaciones más directas de la fórmula criminal, como el cuento "La loca y el relato del crimen" (1975, combinación del relato de enigma y novela negra), la novela *Plata quemada* (1997, influencia del *thriller* y de la *crime story* centrada en la sicología del delincuente) o la ya citada *Blanco nocturno*. Pero la distorsión de los modelos es patente. Incluso en aquellos casos (por ejemplo, en "La loca") donde los protagonistas centrales llegan a solucionar los casos, resulta que por razones superiores, o sea políticas, ello no puede trascender al espacio público. Lo que consecuentemente se pone de relieve son las cuestiones del saber vinculado con el poder; de la competencia entre los diversos discursos, así como entre las ficciones estatales y las literarias (recurrente tema de reflexión en Piglia). La discursividad se convierte, en su prosa, en un campo de fuerzas encontradas donde los inconformes oponen sus relatos de resistencia a los relatos prefabricados con que el estado totalitario del siglo XX se propone construir su utopía del orden (Avelar 1995: 428).

En la dimensión individual, la insistencia en el tema del discurso, la escritura y sus posibles incidencias políticas se refleja en las actividades literarias o paraliterarias de los protagonistas piglianos (tradición del policial metafísi-

co). La lectura, la creación literaria, la crítica son para ellos una forma de realizar las ambiciones y vivir experiencias intensas. La aventura de escribir, la cual en el último siglo fue suplantando la aventura en su sentido primario, es a menudo indagada en la obra del argentino (“La escritura es una experiencia con la pasión y por lo tanto tiene la misma estructura de la vida”, Piglia 2001b: 19). Asimismo, el significado de algunos de los objetos medio alegóricos, medio míticos, perseguidos en las “investigaciones” piglianas –como la máquina de producir relatos en *La ciudad ausente*– condensan en sí, a partes iguales, la nostalgia de la dimensión aurática de la literatura y la obsesión por apropiarse del código o método de producir la “verdad” oficial.

Emilio Renzi, suerte de *alter ego* del escritor, actúa como narrador e investigador en varias novelas (*Respiración artificial* y *La ciudad ausente*) y cuentos (“Prisión perpetua”, “La loca y el relato del crimen”, “Nombre falso”). Siempre escribe, aunque su vocación de artista nunca parece consumada (ejerce trabajos de pluma menores). Le es dado vivir los altibajos de la ambición y el trabajo literario, con frecuencia frustrado. Entra a menudo en relación maestro-discípulo con los artistas a los que admira (Steve Ratliff en “Prisión perpetua”, Roberto Arlt en “Nombre falso”, Macedonio Fernández en *La ciudad ausente*). Estos contactos, aparentemente mediatizados por la experiencia de la cultura y explicables con herramientas como la intertextualidad o la “ansiedad de las influencias” (concepción de Harold Bloom), resultan ser, sin embargo, menos inocentes de lo que se pudiera suponer. En efecto, uno de los desarrollos temáticos del efecto seudocriminal es precisamente el peculiar carácter delictivo que pueden generar las actividades del campo literario (véase el capítulo 3).

A su vez, las implicaciones políticas de la escritura suelen expresarse en la narrativa pigliana de forma indirecta, por medio de motivos cuasi alegóricos, como, por ejemplo, la correspondencia cifrada (*Respiración artificial*) o la fantástica máquina de producir relatos de Macedonio Fernández, la cual, en la dimensión privada ha de asegurar la existencia eterna a una persona amada, pero es igualmente simbólica en el ámbito político, de la resistencia al complot estatal (“Hay que resistir. Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos del Estado”, Piglia, *La ciudad ausente*, 2003: 142).

Otros escritores aquí analizados articulan igualmente la acción en torno a objetos-bienes simbólicos, atribuibles en parte a la influencia borgeana: libros, plagios, manuscritos, autores fugitivos como Arcimboldi en 2666 de Roberto Bolaño, entre otros. Hay más practicantes de las letras: de la escritura académica y la crítica literaria (además del ya mencionado Renzi, héroe pigliano, los protagonistas de Bolaño, Pedro de *La materia del deseo* de Edmundo Paz Soldán), de la creación propia (los narradores y novelistas de Rey Rosa, los poetas de *Los detectives salvajes* de Bolaño), del periodismo (Piglia, Kohan). Sus

intereses los obligan a viajar persiguiendo fuentes inciertas para redactar sus propios textos. En busca de autores huidizos y manuscritos misteriosos viven aventuras extraordinarias, pero todas ellas guiadas por la vocación de la escritura. Es frecuente, por lo demás, que esas aventuras en un principio literarias los lleven al borde del robo, del crimen y de la locura.

Analizando un vasto corpus de narraciones argentinas sobre el delito desde finales del siglo XIX, Josefina Ludmer señala la emergencia, ya en la época modernista, de sujetos literarios que siendo escritores, artistas o científicos son testigos de actos criminales o se transmutan directamente, ellos mismos, en sujetos delincuentes (experimentos ilegales, que llevan a la locura, uso de la tortura justificado por fines más sublimes, etc.). Estos protagonistas de los nuevos relatos populares del cruce de los siglos XIX y XX (detectivescos, ciencia-ficción, sátira utópica), divulgados por la prensa y en ediciones baratas, se sustraen visiblemente a “la hegemonía del discurso científico legal-estatal”, trazando nuevas líneas entre la verdad, la justicia y el estado (Ludmer 1999: 160). A su vez, medio siglo más tarde, al configurarse nuevas modalidades, cada vez más autorreflexivas, del relato detectivesco, el sujeto científico irá cediéndole lugar, hasta desaparecer casi por completo (excepto ejemplos deliberadamente epigónicos, como *En busca de Klingsor*, 1999, de Jorge Volpi), al hombre de letras. Los motivos literarios ostentan, tanto en el policial metafísico como en los usos que comentamos, la conciencia crítica del lenguaje y de su mediación en el acceso a la realidad, una mediación complicada más aún por la intervención política.

En general, los textos con efecto pseudocriminal que vamos a observar se disponen según dos tendencias dominantes. La primera exhibe semejanzas más notorias con la modalidad “metafísica”: la reflexión se universaliza y los temas giran en torno a la relatividad del conocimiento, la inestabilidad de los signos, la crisis de la identidad. El acto violento adquiere grosor semántico y se carga de un simbolismo que alude a los esfuerzos cognoscitivos de la humanidad, a las pretensiones de penetrar en los misterios del universo (tradición de Borges). En consonancia con la crítica posmoderna, queda cuestionada la racionalidad cartesiana –y esta crítica fue impulsada, como lo muestra Jorge Volpi en su *En busca de Klingsor*, por las revoluciones científicas de principios del siglo XX–, lo cual hace al acto criminal inmune al arma del razonamiento lógico. Los protagonistas, marcados por el espíritu de la derrota, extienden su escepticismo a la problemática del arte, la creatividad y la actividad científica y literaria. El enigma, cuyo alcance está al principio limitado al ámbito privado de una familia o un individuo, se va emparentando (por redes sutilísimas que tienen algo de magia simpática o de complot universal) con otros misterios cuyas raíces están en los males incurables de la humanidad (el poso de crueldad en el alma humana, la ambición criminal del saber absoluto). Se suman a esta

tendencia, entre otros, obras como la mencionada de Volpi o algunos cuentos de Ricardo Piglia donde la pista política es más propensa a una proyección universal (por ejemplo, “El encuentro en Saint Nazaire” del volumen *Prisión perpetua*).

La segunda tendencia es representada por un grupo nutrido de relatos influidos por lo antidelectivesco y a la vez críticos de la realidad, aunque se trate de un realismo sucio, casi fantasmagórico en su crudeza y la brutalidad con que se capta la vida en algunas provincias y ciudades sobrepobladas de Hispanoamérica. La truculencia de la representación del sufrimiento físico va en aumento en comparación con los estragos sufridos por la víctima en los policiales clásicos (comienzos del siglo XX). Bajo este signo se agrupan varias novelas de Roberto Bolaño, Edmundo Paz Soldán, Guillermo Fadanelli o Rodrigo Rey Rosa¹⁵.

Las teorías sobre el saber y el lenguaje se emparentan ahí con las que conciernen al ejercicio del poder estatal, a veces fraudulento, a veces criminal. La especulación filosófica no se descarta, pero también se repara en males menos metafísicos (la corrupción, el terrorismo político). En la famosa *Trilogía de Nueva York* (1987) de Paul Auster, la ciudad es un espacio interiorizado e íntimo, y a la vez se convierte en una hoja de papel, un mapa en que un determinado recorrido de las calles traza cifras secretas. A su vez, las ciudades y las provincias hispanoamericanas en la narrativa en cuestión son laberínticas también, pero en los recodos acechan la miseria, el crimen, el abuso del poder. El crimen pierde su carácter de “proeza”, debido a una percepción totalmente desengañada de la realidad social. Es tan persistente e impune que ninguna investigación individual es capaz de medirse con él. La actitud de las personas que inician las pesquisas se inspira, en líneas generales, en la metodología detectivesca clásica, pero la incidencia de sus esfuerzos en el espacio cotidiano es mínima, ya que viven en unas sociedades donde la verdad es una máscara con que se disfraza el poderoso de turno. Un personaje de *El testigo* de Juan Villoro (1956), escritor mexicano, declara, sin que el curso de la narración lo desmienta: “Mira, si rascas y rascas, cualquier dinero tiene que ver con el narco. Así funciona este pinche país. La droga mueve tanta lana como el petróleo en un buen año” (2004: 163). Tal escepticismo y descreimiento frente a las instituciones se explicita a cada paso: “todo el mundo sabe que acá los policías y los delincuentes pertenecen a la misma familia, que todos los policías, y los indios y los políticos delincuentes comunes pertenecen a la misma familia peronista” (Vanoli, *Pinamar*, 2010: 12). Acusaciones contra el espíritu corporativo de la delincuencia, común y política, se repiten como una cantilena casi obligatoria

¹⁵ Sin embargo, hay casos en que la violencia se tiñe de seductores matices pintorescos: en *Trabajos del reino* (2008) de Yuri Herrera, la descripción del mundo de los narcotraficantes mexicanos adopta la estética de los corridos populares.

en varias de las novelas aquí citadas, y son intercambiables con las del neopolicial. Comparemos: uno de los personajes de Paco Ignacio Taibo II afirma que acudiendo a los así llamados órganos de justicia uno sólo puede encontrarse con un “pistolero de pueblo, policía extorsionador de gran ciudad, guardaespaldas de funcionario, mayordomo de academia norteamericana de policía en cursos especiales, ladrón de borrachos, cómplice de la trata de blancas, traficante de heroína ...” (*Días de combate*, 1997: 112).

Al mismo tiempo, se hace como si, pese a todo, la verdad oficial fuese válida y mereciera la pena investigarla. A la criminalidad descrita en unas novelas como *2666* de Roberto Bolaño, *La materia del deseo* de Edmundo Paz Soldán o las de Rey Rosa, es aplicable el análisis marxista del *síntoma* entendido como una aparente excepción a una idea universal, como, por ejemplo, igualdad, libertad, la cual de hecho lleva en sí el germen de su propia negación. Para la crítica del capitalismo era decisivo el “síntoma” del valor del producto convertido en fetiche, valor supuestamente intrínseco, pero que en realidad expresaba las relaciones sociales y la dominación y explotación de un ser por otro. El valor erróneamente atribuido al producto deriva “sintomáticamente” del trabajo simbólico de la inconciencia (Žižek 2001a: 24–72). Del mismo modo, los casos de corrupción y violencia encarnizada descritos en las novelas mencionadas son “síntomas” de lo real (en el sentido lacaniano, lo real del deseo) que afloran en la superficie de la ideología democrática oficial, en la que todos se comportan “como si” creyeran en ella. Sin embargo, la impasibilidad de lo “real” parece cada vez más difícil de soslayarse. La impostura ideológica, la de una democracia efectiva, es cada vez más endeble; la cuestionan estas historias sobre crímenes sin solución ni castigo y sobre las investigaciones frustradas.

La mala conciencia, que la sociedad burguesa del siglo XIX delegaba en el personaje del criminal, extiende ahora su sombra a un grupo cada vez más amplio, hasta el punto de abarcar a toda la sociedad. Se acusa de criminales a las instituciones de administración y cultura, a los medios masivos de propaganda neoliberal; en suma, a todos los que participan en el “sistema”, incluyendo finalmente a los consumidores y a ti, querido lector. Surge una nueva configuración del mal, de la que empezó a dar cuenta el neopolicial y que se continúa indagando en los textos aquí aducidos.

Veamos más de cerca ejemplos del efecto seudocriminal en unos textos ilustrativos de las dos tendencias arriba mencionadas, universalizante y arraigada en lo local.

Modalidad seudocriminal con temática universalista

El fantasma imperfecto de Juan Martini¹⁶

El fantasma imperfecto, novela del argentino Juan Martini, de 1986, relata lo ocurrido durante una noche que el protagonista, Juan Minelli (la concordancia de las iniciales es deliberada), pasa en un aeropuerto norteamericano esperando su vuelo de regreso a su país tras diez años de exilio¹⁷. Tiene por delante varias horas en un espacio que es lugar de paso y tierra de nadie, carácter que se acentúa en las horas muertas, cuando los corredores y las salas de espera se quedan desiertos. Este vacío parece corresponder a la manera como la propia vida de Minelli aparece en las retrospectivas fragmentarias que surgen en su conciencia (la narración en tercera persona está focalizada en ella). Ningún dato objetivo y “exterior” –situación familiar, profesional, aspecto físico– trasciende hacia el lector, a excepción del recuerdo vívido de una mujer a la que el protagonista intenta llamar más de una vez, sin llegar a iniciar la comunicación. Otro de los escasos datos sobre su privacidad es un sueño recurrente que adviene en los momentos en que se sienta a descansar en algún sillón del aeropuerto: en un escenario medio fabuloso con castillos y bosques aparece una mujer, misteriosa y muy cercana a la vez, que corre un innombrado peligro mortal.

Minelli es apenas un esbozo de hombre, de mediana edad, que exhala inseguridad y confusión emocional. Se hace fotos en una máquina para ver “cómo se lo veía en esa ciega noche sin sentido” (117). Enregistra con una nitidez casi dolorosa todos los nimios detalles que se le interponen en el impersonal marco de plástico y metal del aeropuerto. Para él, lo visto u oído es portador de un sentido, de entrada inquietante: “Minelli no pudo aceptar que este acontecimiento fuese un hecho casual o desprovisto de toda implicancia. Él, en cualquier caso, *podría* interpretarlo” (20; subrayado original). Las constelaciones de signos que capta el protagonista parecen repetitivas y, por ende, no ofrecen la seguridad de un mundo ontológicamente anclado. “Era una pareja de policías tal como el cine y la televisión las había mostrado infinidad de veces, pensó, y por eso –paradójicamente– no parecían del todo reales” (27).

Ahora bien, una trama criminal se va plasmando paulatinamente a partir de los actos y comportamientos de otras personas que pasan la noche en

¹⁶ Todas las citas son de esta edición: Juan Martini, *El fantasma imperfecto*, Alfaguara, Barcelona 1994.

¹⁷ La novela pertenece a una serie (integrada además por *Composición de lugar*, 1984, *La construcción del héroe*, 1989, *El enigma de la realidad*, 1991) con el mismo protagonista, Minelli. Las tribulaciones interpretativas de éste se explican en parte por su experiencia de desarraigo como exiliado; sin embargo, la novela que analizamos puede leerse también independientemente, como suerte de parábola sobre la condición humana posmoderna.

el mismo aeropuerto. La narración abre también la posibilidad que Minelli, un interpretador obsesivo, la vaya gestando en su propia mente. La duración del duermevela forzado lo favorecería. Él mismo nunca está seguro de si las escenas de las que es testigo, y a veces actor, tengan efectivamente lugar en la realidad. Porque de improviso, en el lento pasar de las horas nocturnas, se van entretejiendo unos eventos como copiados de la novela negra (al mismo tiempo, en una *mise en abyme*, Minelli contempla también las escenas de la película *Casablanca* en un televisor del aeropuerto). El protagonista empieza por inercia a observar a una atractiva mujer de negro, Christine, y a escuchar sus conversaciones. Deduce que Christine está misteriosamente relacionada con un elegante etíope, Asfa, quien parece tener poder sobre ella. Luego, en uno de los paseos sin rumbo por los pasillos del aeropuerto, Minelli presencia una escena violenta: un hombre gordo es torturado en los retretes. Más tarde descubre a un grupo de personas apostando su dinero en un extremo del aeropuerto. ¿Existe ahí una red de extorsionadores de dinero? ¿Está Christine implicada en algún asunto turbio? Minelli empieza a tejer hipótesis seudodetectivescas sobre los enigmas que se multiplican a su alrededor. Pero hay más; Minelli pasa a ser implicado en persona: es amenazado, conminado a realizar un acto sexual arriesgado, estafado y finalmente interrogado por la policía. A pesar del dramatismo que se va apoderando de la escena, a Minelli no le abandona del todo la incredulidad de quien vive un sueño muy persuasivo, teniendo a la vez la sensación rara de que las cosas no van con él. Aplicar a esa realidad vacilante la fórmula criminal tendría la ventaja de semantizarla, de cohesionar los elementos dispersos. Un crimen suscita la sospecha de que hay huellas y motivaciones ocultas, que a su vez apelan a la interpretación. Sin embargo, Minelli está atrapado entre dos polos: la compulsión interpretativa y el rechazo total de los sentidos casuales que se van imponiendo. La trama criminal puede aportar un sentido fuerte y a la vez peligroso, una orientación determinada a una vida sin rumbo como la suya. Lo comprueba cuando, al ser detenido por la policía, se da cuenta de que “[a]hora formaba parte de una historia” y se siente, irracionalmente, “repuesto y optimista” (143).

Pero entre la supuesta (ya que no del todo confirmada) historia criminal y el espacio neutro, vaciado de significados, Minelli no puede decidirse a pasar a uno de los lados. Por eso, cuando en un momento determinado está cercano a la paranoia y se siente atrapado en una red de complots, observado y seguido, de repente opta por rechazar esas hipótesis (“Los signos fatales podían hacerse pasar a veces por pruebas de ignorancia”, 116).

Hay en la novela un fondo mítico, en el sentido sicoanalítico de mito como esquema primordial e inmemorial que revisten los temores atemporales, las pasiones e impulsos inconscientes. La violencia, inminente en el repetido sueño sobre la mujer, peligrosa o en peligro, se visualiza en la vigilia en el motivo de las postales con la escultura del Perseo de Bellini sosteniendo la cabeza de

la Gorgona. En el inconsciente ocurre la lucha a muerte (Perseo que mata a la Gorgona) y es ahí donde el protagonista dirige, sin éxito, sus preguntas:

«¿Por qué había comprado una navaja?». Se dijo de inmediato que se trataba de un interrogante inútil, porque la verdad que enmascaran los impulsos, los caprichos y las pasiones compulsivas pertenece al reverso del conocimiento o a la oscura perversión y al enceguedor saber de los fantasmas perfectos (42).

En el fondo está el temor ciego. El crimen, el delito mayor del hombre resultaría ser entonces el hecho de “haber nacido”:

¿Es posible saber que aún nos queda un tormento más por conocer; saber también que ese tormento será el más cruel, el más depredador, el más sangriento; y desear sin embargo seguir en vida, seguir en pie como un árbol al que sólo le resta esperar el primer hachazo de una serie infinita de golpes y mutilaciones? (123)

Estas inquietudes atemporales profundas pasan a la “realidad” de la novela tamizadas por la convención de la novela negra, con su visión misógina de la mujer. Christine es la mujer fatal, ideal e inaccesible, y la otra, disoluta y adicta a juegos de azar, que seduce a Minelli en una cabina telefónica, es la mujer diabólica. Asimismo, el tema de la lengua emerge puntualmente como una forma usual, en la novela de la segunda mitad del siglo XX, de indagar la realidad (la lengua “es el mejor espejo de un deseo insaciable”, 55). A través de su uso adecuado se podría tal vez alcanzar un mundo real, idílico, previsible, seguro; “el lugar donde la realidad se ordenaba y se mostraba con un sentido inequívoco” (174). Al mismo tiempo, en un impulso contradictorio, frente a esta misma realidad se desencadena el miedo: “Pensó [...] que más allá, invisibles en la noche, había edificios, vehículos, caminos, árboles, flores y pájaros cuya existencia –cuando saliese el sol– sería irrefutable” (156).

El final es debidamente suspendido. El “fantasma imperfecto” seguirá siendo “un prisionero, el autor de la historia, y su víctima perfecta” (147).

Sacado del contexto de la obra de Martini, *El fantasma imperfecto* aborda en efecto temas que surgen de la conversión del enigma policial en “metafísico”: identidad vacilante, adquisición del conocimiento, legalización de los significados. El protagonista parece un “ciudadano del mundo” que experimenta la pérdida del rumbo existencial y es agobiado por preguntas de tipo: ¿quién soy? y ¿a qué lógica se somete mi vida? Así y todo, es también posible una interpretación que recontextualice sus dilemas: es un exiliado (aunque esto queda claro sólo al situar esta novela en la serie en que se inscribe) que vuelve a la Argentina posdictatorial tras años de ausencia y su trauma se manifiesta en que “es un hombre sin historia, o sea, él se niega a contar su historia” (Schumm cit. en Alemany Bay 2006: 188).

Modalidadseudocriminal arraigada en el contexto sociohistórico

Monsieur Pain de Roberto Bolaño¹⁸

Esta novela de Bolaño ilustra la posibilidad de crear un ambiente de enigma, duda y abatimiento sin extraviarse, sin embargo, en un universo ficcional ahistórico. El punto de conexión entre lo criminal y la historia es, significativamente, un hombre de letras, el poeta vanguardista peruano y comunista comprometido César Vallejo (1892–1938). Tanto en su poesía, como en su activismo político, Vallejo se dio a conocer como una persona compasiva, sensible al sufrimiento existencial ajeno, incluso violenta en su reivindicación de los derechos sociales para los desposeídos. En la novela es apenas una silueta entrevista en una sola ocasión; tampoco se citan sus versos. No obstante, los acontecimientos giran en torno a su presencia / ausencia (como en *Los detectives salvajes*, en torno a los inescrutables Ulises Lima y Roberto Belano). El destino de un poeta miserable y desconocido en Europa en esos años 30 del siglo XX que la novela recrea se convierte en el centro invisible de una parábola sobre el enigma del mal.

La ficción reelabora unos hechos reales vinculados con la muerte de Vallejo en un hospital parisino, en 1938. El narrador Pierre Pain, un cuarentón sensible, veterano de la Primera Guerra Mundial y adepto incondicional del mesmerismo, es llamado, por la mediación de una mujer de la que está melancólicamente enamorado, a la cabecera de Vallejo para intentar salvarlo de la muerte. Las circunstancias de la estancia de Vallejo en el hospital no le parecen del todo claras a Pain. El presentimiento de un misterio criminal, que no termina de concretarse, empieza a atormentarlo. A partir de ahí, Pain se verá involucrado en una serie de eventos medio rocambolescos que le insinúan la idea de un complot contra la vida de Vallejo. Los pensamientos de Pain, su imaginación, sus sueños están muy influidos por las teorías mesméricas sobre los mediums, los flujos magnéticos y la energía del ectoplasma – en una palabra, lo que llamaríamos hoy la parapsicología. Una tonalidad gris, como en sordina, borra los límites entre sus cavilaciones internas y su errar por las calles y bares de un París irresistiblemente lluvioso – para hacer honor a los famosos versos premonitorios de Vallejo: “Me moriré en París con aguacero / un día del cual tengo ya el recuerdo” (de “Piedra negra sobre una piedra blanca”). Para Pain, la realidad pierde su consistencia rutinaria: el hospital donde yace Vallejo se vuelve un laberinto fantasmal; entre los médicos adivina impostores; dos extraños personajes, hispanohablantes, le ofrecen dinero por no seguir

¹⁸ Todas las citas son de esta edición: Roberto Bolaño, *Monsieur Pain*, Anagrama, Barcelona 1999.

curando al poeta; alguien lo tiene encerrado toda una noche en un almacén de pesadilla. Hay episodios de persecución callejera: “Me siguen, constaté con la misma mezcla de certeza y asombro con que los soldados se descubren una pierna gangrenada. ¿Era posible? [...]. Me sentí observado hasta el dolor, un dolor que me desnaturalizaba” (24). Hay asimismo escenas sugerentes y de gran belleza, que el protagonista sabe cruciales para desentrañar el enigma; sin embargo, tal vez por falta de dotes detectivescas, o tal vez por los inescrutables designios del destino, no logra tal objetivo. Pain observa, desde una habitación de un piso alto en el hospital (donde muere Vallejo y donde Pain se había infiltrado a escondidas), un encuentro entre una mujer y tres hombres (¿médicos?). El evidente dramatismo tiene un sentido velado para Pain, quien se siente urgido a actuar pero ni siquiera puede abrir la ventana. Uno de los tres hombres, al parecer de mayor autoridad para los demás, le atisba y le observa desde abajo, impasible: “Golpeé el vidrio con los nudillos. Si me oyó no hizo ningún ademán que lo demostrara. Busqué el interruptor, deseaba, guiado por un impulso irracional, dar la luz, enseñarme. Confirmar, sin asomo de duda, mi *presencia*, mi *asistencia*, un espectador humilde pero puntual” (149; subrayado mío).

Esta última frase es decisiva para la interpretación de los espectrales vagabundeos del protagonista, quien, desde luego, no logra para nada prevenir la muerte de Vallejo. La estrambótica aventura de Pain se vincula pues a una historia de muertes, violencia y “jueces duros como la roca para quienes la palabra de piedad carecerá de sentido” (62) de la Europa de los años 30. En los jirones de conversaciones, en las ráfagas de lucidez, los protagonistas adivinan las reales amenazas que pesan sobre un continente todavía no del todo repuesto de los dramas de la Primera Guerra. Ahora son la Guerra Civil española y el fascismo los que aparecen como un fondo, apenas esbozado pero indeleble, en las conversaciones casuales. Pain, hipersensible y dado a la depresión, se ve acosado por imágenes peregrinas que pasan por su mente y en las que reconocemos los símbolos y los presagios de la maldad radical que marcan a fuego frío las páginas de Bolaño (“El cielo de París. Si bien más claro que el día anterior, parecía más siniestro que nunca. Como un espejo suspendido sobre el *agujero*, me dije. Pero nunca podríamos saberlo con certeza. Lenguaje indescifrable”, 106; subrayado mío). La maquinaria disgregada de lo detectivesco, que no llega a plasmarse en una historia donde se resolviera o previniera nada, otra vez chirría desesperadamente; y mientras tanto, en la otra historia, los crímenes se siguen acumulándose. El final irresuelto es aquí “una puerta entreabierta a lo siniestro, a una totalidad entrevista a la que solo puede aludirse – un silencio o un vacío de sentido que amenaza al poeta, donde resuena la violencia política del «infierno latinoamericano» y sus provincias mexicana, chilena, colombiana y argentina” (Fermín Rodríguez 2007). Y, además, sus provincias europeas, se podría añadir, ya que la visión desolada de

la condición latinoamericana (“Pensé: el sudamericano va a pagar por *todos*”, 128) se extiende aquí fuera de las Américas (como en 2666 de Bolaño).

El patético Pain, con su afán de marcar su *presencia* en un drama cuyo guión desconoce, adquiere una grandeza inesperada, la que Bolaño suele conferir en su narrativa a unos personajes que son fracasados por excelencia y actores de segundo y tercer plano en la historia de su tiempo. Sin embargo, aunque a Pain lo vemos siempre nervioso y abatido, tiene también su momento heroico, cuando durante una conversación con un excolega suyo, tipo brusco, intimidante y fascista confeso, éste le revela que trabaja para los franquistas en España, aplicando sus “conocimientos mesmeristas en los interrogatorios de prisioneros y espías” (139). Repentinamente, Pain sale de su postración: “Por fin, la desnudez, la miseria”, descubre, “[d]e improviso me sentí bien. O no: tan sólo un poco mejor. Me sentí descargado. Comprendí que iba a enfrentarme a algo infinitamente más peligroso que Plemeur-Bodou, y que estas cosas, bien miradas, no importaban tanto. Cogí su copa de grog y se la arrojé a la cara” (139). Un gesto que no revierte el curso de la historia, pero misteriosamente es un homenaje a Vallejo, a la literatura y a una humanidad a veces menos miserable que de costumbre.

La literatura y el mal, el mal tan tercamente obsceno de las guerras y las dictaduras, encarnado en millares de víctimas: unos temas que, como comprobaremos más adelante, se entretajan en la mayoría de las tramas pseudocriminales, no por ello menos ingeniosas, de Bolaño.

Pinamar de Hernán Vanoli¹⁹

La siguiente novela, de Hernán Vanoli (1980), también pone en evidencia dilemas de identidad y de conocimiento obstaculizado, pero los arraiga inequívocamente en el contexto de la realidad sociopolítica argentina actual. *Pinamar* evoca los acontecimientos de la década que va desde el “corralito”²⁰ hasta, supuestamente, la actualidad. La novela entrelaza breves fragmentos (de algunas páginas) de dos discursos en primera persona. Son voces de dos hermanos, representantes de la clase media acomodada. El mayor, Stany, está establecido en México (se fue o huyó de Argentina por razones indefinidas), donde ha trabajado en empresas publicitarias y encontrado una pareja. Sin embargo, la mujer, poco antes de la llegada de Stany a Argentina y del comienzo de su relato, “tuvo un accidente de tránsito en la autopista a Toluca,

¹⁹ Todas las citas son de esta edición: Hernán Vanoli, *Pinamar*, Interzona, Buenos Aires 2010.

²⁰ La crisis económica argentina de 2001–2002 fue provocada por la acumulación de la deuda internacional y pública, y se expresó, entre otros, por el bloqueo del reintegro de divisas de las cuentas bancarias privadas. Esto suscitó manifestaciones, disturbios y asaltos a establecimientos públicos en todo el país.

donde perdió una pierna y mató a un matrimonio de ancianos que viajaba al estado de Guerrero en una pequeña camioneta” (19). La voz del segundo narrador, Lucio, el hermano menor, queda consignada en un diario llevado entre los años 2001–2002 (precisamente en la época de mayores disturbios debidos a la crisis argentina). A Stany este diario le llega por correo cuando todavía está en México D. F. Sólo a su última vuelta a Buenos Aires, la que nos relata en presente, se atreve a leerlo entero, a la vez que lo va pasando al ordenador. Además de un buceo en el pasado y en la relación fraternal (Lucio siguió mandando mails desesperados a su hermano mayor con la intención de unírsele), hay una razón de más para que Stany emprenda la lectura del diario: su visita a Buenos Aires coincide misteriosamente con la desaparición de Lucio, quien unos días antes había salido en coche con su esposa hacia un balneario costero, el Pinamar del título, y fue la última vez en que se los vio. En la época del diario, Lucio parecía preocupado tan sólo por sus relaciones con el grupo de amigos y por sus banales gamberradas de adolescente. Desde entonces, sin embargo, se ha convertido en un prometedor empresario del sector turístico argentino, a punto de lanzar un nuevo proyecto inmobiliario.

Antes de la desaparición de Lucio, Stany había seguido en secreto sus pasos, sin atreverse a abordarlo (no queda claro por qué se esconde de su familia). Cuando le llega la noticia, se decide a emprender una pesquisa privada, paralela a la que lleva la policía: “Voy a investigar qué pasó con Lucio, cueste lo que cueste, y sospecho que en su cuaderno puede haber alguna clave” (19). Y añade después, dramáticamente: “Tengo sed de justicia y de verdad” (24). Realiza accionesseudodetectivescas: lectura del diario atenta a los detalles, seguimiento del caso en los medios de comunicación, entrevistas con los amigos, visitas a los lugares que ambos solían frecuentar. La desaparición del hermano le parece ser un gran montaje, aunque no explica quiénes serían los autores.

La búsqueda se va envolviendo de aires de *thriller*. Stany chantajea a un amigo de quien quiere sacar información, amenazando con hacer daño a sus hijos; alquila un apartamento que llama su “centro operativo” y poco a poco se va convirtiendo en una especie de cazador solitario. Su determinación contrasta con la vacuidad de los comentarios mediáticos cuyo único fin es cebarse en el sensacionalismo del caso. Un debate irrisorio sobre la posibilidad de un secuestro organizado por los extraterrestres ocupa por unos días las primeras planas y parece ser la única reacción más viva a la desaparición del matrimonio.

Cuando Stany entra en contacto con el Oso, un antiguo amigo que integraba el grupo de su hermano y que había salido provisionalmente de la cárcel, la pesquisa se reaviva. El Oso parece conocer las conexiones secretas del montaje contra Lucio. Le promete a Stany llevarlo al acto inaugural del proyecto inmobiliario donde supuestamente su hermano ha de hacer una aparición súbita. No obstante, el Oso desaparece como un fantasma en el último momento y es ahí donde la acción adquiere visos netamente esquizoides, porque a partir de

este episodio Stany se da cuenta de que todos empiezan a tratarlo de “Oso, osito”, con jovialidad fingida y cautela. Cuando se infiltra en la fiesta, donde oficialmente se celebra un acto en memoria de Lucio, dado por muerto, Stany reconoce sin embargo a su hermano disfrazado de camarera, en una escena que hace pensar en las películas de David Lynch: “Lucio era una de las mozas que traían champagne. Se había operado la nariz, tenía lentes de contacto color caramelo. Los labios con colágeno o algo parecido. Lucio se había serruchado el mentón, se había dejado crecer las uñas y se las había pintado de negro” (131).

El final del “caso” investigado está marcado con la incertidumbre típica del efecto pseudocriminal. Caben tantas explicaciones –impostura del Oso, locura de Stany que se cree el Oso (¿en sus ataques esquizoides?), interferencia pos-modernista de planos en la que el pasado, el futuro, el sueño y la alucinación se funden– que a la postre parece imposible optar por ninguna.

La novela termina con un fragmento, realista e inocente, del diario donde Lucio describe un momento de pura felicidad, de plenitud cuasi mística, cuando su pandilla se reúne en la playa para despedir a un amigo que se va a casar. Bajo el efecto de los porros, los jóvenes se revuelcan en la arena en una escena que, en el contexto del “corralito”, de una sociedad degradada por el consumo y el caos político, restaura algo como la experiencia contemporánea del paraíso:

[...] pura exageración del cannabis y la alegría que sólo puede respirarse en verano, y entonces empezamos a girar y llegó el Duque lengua pegajosa, llegó Edu trueno del horizonte, y después el Oso quedó abajo y lo aplastamos, volvimos a aplastarlo y esta vez me tocó encima de todos, encima de Felipe, mis rodillas granizaron la espalda de Felipe, que me mordió el brazo sin producir dolor, sus dientes en mi carne de plastilina y el dolor que no llegaba, un dolor que se extendía hacia el horizonte de médanos y no llegaba a doler, dolor sin dolor, hermano querido, era eso, ser el brazo y los dientes que lo muerden, simplemente eso, nada más, se me ocurre que era simplemente eso (138).

Las premisas de un relato policial con trasfondo político que se anuncian en la primera parte finalmente llevan a la nada, o al callejón sin salida de la locura del narrador. Si admitimos que la desaparición de Lucio realmente tuvo lugar (se encontraron los restos calcinados de los cuerpos en el coche), también es cierto que la investigación oficial no arrojó ningunos resultados fiables y el caso fue archivado como accidente de tráfico. Stany necesita sin embargo una historia criminal, una historia que rebose de sentido y coherencia, con un claro reparto de papeles, donde él, Stany, sería el que “rescata” a su hermano o la verdad sobre él.

Nada de eso ocurre; a lo sumo se salvan algunas páginas del diario, donde Lucio intenta arrancarse del pantano de su depresión juvenil y rehuir la

frustración de sus padres, cuya posición se ve amenazada a causa de la crisis económica. El chico encuentra refugio en la camaradería de sus amigos adolescentes, náufragos como él en una sociedad bastarda. La única autenticidad accesible es la de las juergas, la borrachera y los dudosos lances sexuales en los clubes y discotecas.

Éste es el tema que emerge entre los “escombros” (expresión de Sarlo, 2011) de la intriga criminal: la de una sociedad escindida entre aquellos que piden justicia y la consiguen robando por las calles (como ocurrió en las semanas de la quiebra del estado durante el “corralito”); y aquellos otros, asqueados por la inepticia y corrupción del gobierno y la bestialidad innata de la chusma (calificada de “peronista”). Las pintorescas imprecaciones de Lucio a este propósito se inscriben en un modelo bastante visto en la prosa hispanoamericana última (los narradores de Bolaño en *Los detectives salvajes*, los del peruano Jaime Bayly): monólogo en primera persona, de un personaje joven, irreverente, rebelde, injusto, a veces racista y clasista, entre conforme y distanciado de la cultura del consumo. Su voz podría ser la de una nueva revolución contracultural, pero esta posibilidad se difumina en las condiciones de un neoliberalismo “salvaje”, implantado en varios países hispanoamericanos a partir de finales de los años 80 del siglo XX.

No sé, brother mío, si estarás enterado, pero acá las cosas en África andan de mal en peor, quizá la única buena noticia sea la desaparición del partido peronista radical [...]. Por suerte esa mafia de comerciantes de medio pelo y profesionales liberales que no sirven para nada no existe más, nunca más van a ganar una elección, ni que sean el único partido político van a ganar una elección, ni que se enfrenten al izquierdismo infantil que se mea en la cama, esa secta que no controla esfínteres [...] porque está claro que la única salida para este país es una intervención militar norteamericana, un gobierno norteamericano que traiga a los marines y que ponga orden, que permita el anarquismo de las asambleas barriales pero las proteja de la policía peronista, de la policía y de algo que es mucho más peligroso: de los policías peronistas disfrazados de civiles, o sea de los políticos, pena de muerte para los políticos (44).

Lo citado ilustra adecuadamente la informalidad del estilo de ambos hermanos. La intimidad del recuerdo se une con el comentario acre de la actualidad, la naturalidad con la hiperbolización vehemente y distorsión de la realidad. A esto se añaden retazos de visiones narcóticas e imágenes mediáticas fundidas en una misma representación hiperrealista del mundo violento y sin sentido. El estilo de Lucio es más emotivo y salpicado de vulgarismos. Cuando desata su ira contra todo elemento de la vida pública argentina –gobierno, peronistas, comunistas, trabajadores, emigrantes asiáticos, intelectuales– corre un flujo verbal, de ofensas, expresiones degradantes y de imágenes como exhaladas con el humo del cannabis.

A juicio de Beatriz Sarlo, lo policial en esta novela no se completa porque los protagonistas, presentes en sus respectivas primeras personas narrativas, no están capacitados para descifrar el drama que están viviendo, ya que adoptan “la perspectiva de quien no sabe o de quien mira desde lejos hechos que, por otra parte, son oscuros porque detrás de ellos (intuyen los lectores y los personajes) está algún tipo de mafia” (Sarlo 2011). La función de “investigador” recae pues en un personaje (Stany) que no puede asumirla, primero, porque viene de fuera y no entiende qué pasa realmente en la sociedad en crisis, y segundo, puede que esté trastornado mentalmente. Parece haber una concordancia entre la ineptitud del “detective” y el agotamiento del antiguo relato oficial del progreso y la democracia, que aglutinaba la sociedad. Hoy ésta se autoexperimenta como fragmentada y anómica, mientras que el detective ya no convence en el papel del héroe de turno.

Fórmula en dispersión

En los ejemplos analizados, los motivos policiacos se disponen de una forma que termina invirtiendo los valores ideológicos de la ficción criminal, a saber: la racionalidad, la justicia, la posibilidad de aniquilar al criminal, de exorcizar, con el respaldo de las instituciones, el mal. Los misterios quedan en suspenso, la justicia no se administra, la identidad de los actores principales (víctima, investigador, delincuente) es problemática. Se siembran signos que alientan la expectativa de un desarrollo “criminal” de la trama: anuncio de misterio o crimen, adopción de posturas investigadoras por los protagonistas, posibilidad de aclarar el caos. Pero la investigación pierde su impulso inicial, se extravía, se queda en se pura hipótesis.

La dispersión del modelo clásico es llamativa y la disposición de los motivos detectivescos, insólita, hasta el punto de mermar la coherencia de lo que sería una trama criminal típica. En los tres casos analizados, la vacilante personalidad de los “investigadores”, que además se convierten por momentos en víctimas (estafado y casi violado en *El fantasma imperfecto*, manipulado y secuestrado en *Monsieur Pain*), resta credibilidad a su errar por unos trayectos caóticos. Ninguna de las supuestas huellas que registran encaja en un único esquema explicativo. A lo que llevan estos hilos sueltos es, como máximo, a la idea de un universo social incomunicado y fracturado por sus contradicciones. Más allá del alcance de la razón inquisidora se adivinan las maquinaciones de unas fuerzas inalcanzables (¿políticas?, ¿financieras?, ¿criminales?), que, sin embargo, sólo hacen su presencia fantasmagórica en las alucinaciones, pulsiones inconscientes, premoniciones. Así cabría interpretar como receptáculos de la violencia preverbal, la locura de Stany en *Pinamar*, la sensibilidad mesmérica de Pain, los sueños amenazantes de Minelli en *El fantasma imperfecto*.

Un hálito de anacronismo rodea las peripecias de estos seudodetectives, sus pesquisas y razonamientos. Los componentes, o mejor dicho, los restos de la popularísima convención permanecen a modo de emblemas que indican una totalidad ya no existente, invalidada. En la narrativa que vamos repasando se compenetra la visión del mundo del detective tradicional, este “representante popular de los valores ilustrados” (Resina 1997: 21), confiado en la autosuficiencia de su razón, con la del escéptico posmoderno, quien intuye la ausencia del núcleo duro de una verdad a descubrir, no obstante continúa realizando las actividades, “rituales”, se diría, aprendidas de sus heroicos antecesores, detectives a la antigua.

Sin embargo, a las dificultades de realizarse plenamente la fórmula detectivesca clásica en las historias seudocriminales hispanoamericanas (y lo mismo se refiere al neopolicial) contribuyen, además de las crisis posmodernas del conocimiento, las circunstancias culturales y sociopolíticas en las que se ha de llevar la investigación. Aplicando el enfoque poscolonial (interdisciplinario), se diría que es inevitable el proceso de “glocalización” (término de Ronald Robertson, 2000), mediante el cual un fenómeno cultural supuestamente universal, la convención criminal, se adapta a las realidades locales de una región poscolonial. Los ejemplos de una temprana desviación (glocalización) del canon detectivesco (Holmberg, Groussac; véase Mattalia 2008) confirman que este proceso se puso en marcha ya con las primeras muestras del género en Hispanoamérica.

La convención criminal, con sus valores burgueses del siglo XIX, como individualismo, “legalidad, transparencia ejecutiva, racionalización, sobriedad, veracidad, juego limpio, responsabilidad” (Resina 1997: 36), tiene que modificarse necesariamente en Hispanoamérica, cuya cultura se considera híbrida, es decir, transitoria, con tendencia a la desterritorialización, desgarrada entre lo tradicional y moderno, lo rural y urbano²¹. En el umbral del siglo XXI, uno de los protagonistas de Paz Soldán afirma sobre su país algo que en mayor o menor medida se aplica a la mayoría de los países hispanoamericanos: “Lo cierto es que allá [en Bolivia; N.P.], hay que lidiar a la vez con problemas premodernos y modernos, incluso posmodernos” (*El delirio de Turing*, 2004: 43–44). Traducido a la problemática del género criminal, esto significa que los procedimientos tomados en préstamo del detective clásico, quien representa la mirada hegemónica y europocéntrica, van a chocar con los saberes locales (Pearson y Singer 2009: 1–14). Las peripecias de los detectives que actúan en las sociedades poscoloniales encarnarían la contradicción que existe entre la expectativa de un “ideal transnacional” de verdad (representado por el detective clásico o las organizaciones de los derechos humanos) y las prácticas privadas de quienes han sido desposeídos de su versión de los hechos y del derecho a reclamar la justicia (*Ibíd.*). En países como la India, Sudáfrica, y tam-

²¹ Ver el análisis de la hibridez por Cancilini, Todorov y Zires, en Schmidt 2002: 15–23.

bién en los latinoamericanos, los detectives literarios actúan en unas sociedades donde interfieren los intereses de varios grupos étnicos y persisten unos prejuicios de larga data; de ahí que la reconstrucción objetiva de los hechos parezca poco menos que imposible. Se hace necesaria una negociación entre las diferentes versiones de hechos (recuérdese aquí el ejemplo de *Crónica de una muerte anunciada*, 1983, de García Márquez); en consecuencia, el investigador se dedica más a reconstruir las narrativas que a detectar la verdad (Davies 2009: 20). Veremos más adelante que, de hecho, el detective tiene que ser un buen inventor de ficciones. Pero a la vez, asume el papel del antropólogo: forzado a investigar a base de lo que le dicen testigos procedentes de clases, razas y tradiciones muy dispares, con lo que se enfrenta es con sociedades multiculturales marcadas por unos conflictos que datan de la época colonial y por otros originados en la ideología neoliberal²². Las tensiones socio-culturales son notorias tanto en los nuevos géneros criminales, como en la modalidadseudocriminal a la que dedicamos los análisis (ver especialmente los capítulos 5 y 6; un ejmplo nítido: para los protagonistas, blancos y bien educados, de las novelas del boliviano Edmundo Paz Soldán, la multitud de pobres que invade las calles es la “indiada” calamitosa; *Río fugitivo*, *La materia del deseo*, *Palacio quemado*).

Gran parte de los países poscoloniales, aún considerando las notables diferencias entre los procesos históricos de Asia, África y el de América Latina, siguen enfrentando problemas con la puesta en marcha de una democracia efectiva. Fraudes electorales, cambios oportunistas de constituciones, corrupción, intervención escandalosa de los cárteles de droga en la vida social, por no hablar de males como discriminación racial o analfabetismo, son algunas de las lacras que trastornan la vida cotidiana en varias zonas de América Latina. En tales circunstancias, la investigación de la verdad puede costar la vida, ya que los hilos de un caso individual conducen a menudo hasta la cúpula del poder (tradición de la novela negra, continuada por el neopolicial latinoamericano y el *thriller* político). El crimen no es ya, como lo concebía el pensamiento universalizante y optimista de la modernidad, una imperfección mejorable gracias al sistema correccional, sino que se erige, junto a la violencia, en el principio rector de la sociedad²³. No es de extrañar, pues, que en este contexto de corrupción y de desconfianza hacia las agendas estatales, la tradicional fór-

²² Czubaj afirma que la literatura criminal actual contesta a la pregunta “qué quiere decir estar-en-un-universo-concebido-como cultura” (2010: 183; trad. mía).

²³ De ahí que la tendencia a la parodia y a la hibridez caracterice el género criminal en todas aquellas zonas del mundo donde el detective ha de actuar en los márgenes de una sociedad en la que hay poco entusiasmo por la razón aplicada y desmistificadora del siglo XIX. A este propósito Italo Calvino, analizando los peculiares relatos criminales de Sciascia, opinaba que en Italia (de mayor pobreza que sus vecinos del norte de Europa), la novela policial en su forma clásica era imposible debido a la naturaleza de la política italiana, los hábitos de su cuerpo policial y, por supuesto, las intervenciones de la mafia (en Mullen 2000: 89). También para la España de la era franquista, las circunstancias

mula detectivesca colapse: “questions of crime and justice must be addressed within a different framework than that of even the detective novel’s mean streets” (*Ibíd.*: 26). Por eso mismo, las historias de los detectives poscoloniales, asimismo los que improvisan actitudesseudodetectivescas en las obras aquí citadas, se sumen en la nebulosa de dudas y preguntas sin respuesta, abandonando el marco de la convención criminal propiamente dicha. Las modalidades locales del relato policial, detectivesco y criminal, ostentan una complejidad de “híbrido sincrético” (Christian 2001: 6). Y así, por las obras literarias cuyos fragmentos analizaremos deambulan unos individuos permeados por el escepticismo y la duda ontológica, pero quién sabe si no más temerosos de una muerte violenta, acontecimiento muy común hasta hace poco en las calles de algunas ciudades latinoamericanas (ver el capítulo 5).

para la consolidación del género detectivesco eran desfavorables (véanse Colmeiro 1989, Resina 1997).

La metáfora epistémica

La apuesta principal en la fábula policiaca es la aclaración de un misterio que surge alrededor de un acto transgresor. Debido a que las narraciones criminales cuentan la historia del camino que conduce por etapas a una verdad anteriormente ocultada, es posible leerlas como unos relatos sobre la aventura del conocimiento¹, así como sobre otras cuestiones afines: la relación entre el saber y el poder, el saber y la política, el saber y la moral. Los relatos criminales están pues en cierto modo predispuestos a desencadenar interrogantes sobre los métodos cognoscitivos y sus implicaciones (sicológicas, sociológicas y políticas). De la importancia de esa dimensión epistémica son conscientes los protagonistas de las ficciones criminales: “Mi objetivo final es tan sólo la verdad”, afirma ni más ni menos Auguste Dupin, el detective de los cuentos de Poe (“Los crímenes de la Rue Morgue”). Aunque esta afirmación deslumbre por su contundencia, la “pureza” de la verdad adquirida es aparente, ya que en realidad se consigue a través de un proceso arduo y no siempre metodológicamente cristalino. De hecho, las investigaciones detectivescas que se conocen de la literatura implican una heterogeneidad de métodos, aunque de entrada la labor de los detectives cree la impresión de objetividad y racionalidad.

Los protagonistas de los relatos criminales tematizan ellos mismos profusamente la cuestión epistémica y se distinguen de otros personajes ficticios por una actitud mucho más reflexiva: verifican y critican las diversas estrategias para acceder a la verdad –antes de que una de ellas resulte la más eficaz–, así como hacen referencias a las hazañas epistémicas anteriores, las suyas propias o las de sus rivales. Desde las críticas que dirige el aristocrático Dupin, de Edgar Allan Poe, a la policía parisina por sus métodos demasiado pedestres²,

¹ Las tribulaciones del intelecto humano son un tema universal tratado, desde luego, en diferentes épocas y en otros géneros literarios, por ejemplo, en el poema filosófico, donde el camino hacia la adquisición de algún tipo de conocimiento se representa de forma alegórica (*Sueño primero* de Sor Juana Inés de la Cruz). El tema épico del viaje suele presidir este tipo de reflexiones literarias (*La divina comedia* de Dante, *La montaña mágica* de Thomas Mann).

² “No tienen variación de principio en sus investigaciones; lo más que hacen, cuando se ven excitados por algún caso insólito, por alguna extraordinaria recompensa, es extender

los héroes de la investigación no dejarán de cotejar sus procedimientos con los de sus colegas, demostrando algo que podríamos llamar espíritu corporativo, pero también un conocimiento de la tradición del género criminal: Sherlock, famoso por su presunción, considera la capacidad analítica de Dupin poco inferior a la suya (*Estudio en escarlata*, 1887); Hércules Poirot, el héroe de Agatha Christie, al comienzo de la novela *La tercera muchacha* (1966), termina de redactar un libro sobre la literatura criminal, fustigando a varios autores. Consecuentemente, se establece un convencional autotematismo propio del género. La crítica ha dedicado bastante atención a la marcada intertextualidad que ostentan los relatos detectivescos (alusiones a los clásicos del género, a otros tipos de literatura, presencia de textos de diversa índole), así como a la posibilidad de entenderlos como “metaliterary stories devoted to their own constructive principles and, by extension, as representations of literature in general” (Pyrhönen 1994: 32; más sobre la *literariedad* del género criminal en el capítulo siguiente).

Los cuentos de Edgar Allan Poe de los años 40 del siglo XIX instituyen el prototipo de nuevo héroe, que resuelve los enigmas criminales gracias a su mente perspicaz y proclive a transitar por unas vías de razonamiento poco habituales. Nace pues un protagonista que va concediendo no igualdad sino preferencia a la “aventura mental” sobre las persecuciones, combates y otras pruebas corporales³. Sin embargo, la mayoría de los detectives del siglo XIX unían todavía la destreza física a las dotes intelectuales; sólo a partir de las primeras décadas del siglo XX, la época de oro del relato de enigma anglosajón (*who dun ’it*), se hará popular un investigador que a la inteligencia y excentricidad les añade un toque de aparente torpeza e ingenuidad (como, por ejemplo, el rechoncho curita Brown de Gilbert Keith Chesterton o los detectives de Agatha Christie).

Lo importante es que, desde el nacimiento del género, el lector puede asistir a la gestación de las hipótesis que el detective baraja en su mente razonadora. Desde luego, no se presencia la totalidad de este proceso, ya que el silenciamiento (*paralipsis*, en términos de Genette) de una parte de lo que el detective sabe o comienza a tomar por seguro es indispensable para que madure la tensión y se vaya haciendo imprescindible la revelación final. Es muy persuasiva la ilusión de que la mente del protagonista-investigador, el héroe del raciocinio, constituye una especie de “escenario”, donde se despliegan esquemas deductivos, abducciones y andamiajes de hipótesis. Sin embargo, la construcción de una trama con enigma se basa en un juego de ocultamientos y revelaciones, sabiamente alternados. Por otro lado, los razonamientos son

o exagerar sus viejas rutinas de práctica, sin modificar sus principios” (Poe, “La carta robada”, 1985: 33).

³ “[L]’aventure physique et pratique n’est plus que support, prétexte, ersatz. C’est elle qui, dans sa pauvreté réductrice, se fait la métaphore de l’aventure mentale” (Dubois 1992: 164).

acompañados de una multitud de otros procesos cognoscitivos menos definidos y menos intersubjetivos, incluyendo revelaciones cuasi místicas, sueños, intuiciones. En la evolución del género, desde la novela de enigma hasta la negra de mediados del siglo XX, son estos últimos procesos, más instintivos, los que se imponen, ya que el detective se verá cada vez menos impasible y su raciocinio, cada vez más perturbado por los acontecimientos exteriores. Desde Edgar Allan Poe hasta Roberto Bolaño, siglo y medio más tarde, los investigadores pasarán de los “cuartos cerrados” de la mente individual (metáfora acuñada a partir de los recintos donde han ocurrido varios crímenes literarios famosos, por ejemplo, en *El misterio del cuarto amarillo*, 1907, de Gaston Leroux⁴) a las calles peligrosas de las selvas urbanas actuales. Sin embargo, antes de que hayan vencido la violencia y las pasiones irracionales, a las que los protagonistas de hoy oponen poca resistencia, los detectives tradicionales no se perdían una ocasión para demostrar la eficacia de su intelecto, secundados por la devoción de sus “escuderos” (el anónimo compañero de Dupin, Watson, el compañero de Holmes, Sainclair, el amigo de Rouletabille de Leroux, etc.) Pero al considerar más de cerca esas admirables dotes intelectuales (el talento analítico, como lo llama el narrador de Poe), nos damos cuenta de que se trata más de pasiones y prodigios que de razonamientos impasibles:

Del mismo modo que el hombre fuerte disfruta con su habilidad física, deleitándose en ciertos ejercicios que ponen en acción sus músculos, el analista goza con esta actividad intelectual que se ejerce en el hecho de desentrañar un problema. Se desvive por los enigmas, acertijos y jeroglíficos, y en cada una de las soluciones muestra un sentido de agudeza que parece al vulgo una penetración sobrenatural. Los resultados obtenidos por un solo espíritu y la esencia de su procedimiento adquieren, realmente, la apariencia de una intuición (Poe, “Los crímenes de la Rue Morgue”, 1981: 47).

El nuevo público lector, que en la segunda mitad del siglo XIX se acrecienta de manera inaudita gracias a las nuevas modalidades de difusión de textos en la prensa y las ediciones baratas (las novelas por entregas), se entusiasma por las invenciones científicas y los logros de la razón. No es rigor lo que se exige, por eso en el perfil intelectual de Dupin y de sus descendientes destacan una viveza de espíritu y una imaginación de altos vuelos, talentos más bien artísticos. A ojos de un observador medio, Dupin parece adivino o charlatán, impresión que el protagonista mismo se apresura a disipar, exhibiendo la “férrea”

⁴ El espacio mental del detective tiene su equivalente en el local donde éste se encierra para pensar (Sherlock en su salón, Isidro Parodi, de Borges y Bioy Casares, permanece en la cárcel). El encierro es, sin embargo, relativo: la exigüidad del entorno físico entra en contraste con el ilimitado vuelo de la mente. Parodi, el peluquero porteño preso, afirma: “No hay como este recinto para saber lo que sucede en la República: desde las pillerías de todo un general de división hasta la obra cultural que realiza el último infeliz de la radio” (Borges, Bioy Casares 2008: 41). Lo que hoy se puede leer como referencia burlona al panopticon de Foucault.

cadena de razonamientos que lo ha llevado a sus conclusiones, con frecuente uso de la palabra “deducción” y otros términos especializados. Sin embargo, este vocabulario sirve para crear un efecto de color local seudocientífico (Messac 1929: 363) y no hay que buscar en los relatos detectivescos una meticulosa aplicación de métodos concretos.

De hecho, lo que se va fraguando, en la evolución del género, es un tipo de saber práctico que consiste en mover múltiples conocimientos, con flexibilidad y tiento: “all things are possible, and the method of the detective may be colored by a wide spectrum of choices” (Plochocki 2010: 13). Finalmente, se trataría de “saber cómo saber”, según la fórmula del inspector Dover creado por Joyce Porter (1928–1990), y no de aplicar mecánicamente los principios científicos (*Ibíd.*). Lo decididamente nuevo que empieza a insinuarse en la mentalidad del detective alrededor de los años 40 es la amargura y el escepticismo. Se generaliza la conciencia de que el crimen es erradicable de la sociedad y de que su actuación en los límites del hervidero humano se hace ineludiblemente comprometida. Además, en la segunda mitad del siglo XX hará suyas las posturas cognoscitivas que se basan en la sospecha y el inagotable juego de las interpretaciones.

Razonar en la ficción criminal

Sobre los relatos criminales que se escriben hasta la aparición de la *hard boiled novel* (novela negra norteamericana) a fines de los años 20 del siglo XX es lícito afirmar que:

El relato policial clásico surge de una apetencia de sentido: hace virar la promesa de felicidad del s. XVIII a la promesa de saber del s. XIX. Al ser un relato concentrado en el crimen y la verdad promete un viaje al corazón de lo inteligible en lo que se presenta como inexplicable: el crimen. De alguna manera es el relato del optimismo moderno: lo enigmático, lo oscuro puede ser revelado por la razón (Mattalia 2008: 31).

El género se deja influir por este optimismo de las ciencias decimonónicas. Tanto los propios personajes de ficción como los críticos han comparado a menudo el trabajo reconstructivo de la historia del crimen con el de la investigación científica:

Avant tout, science et détection se réclament semblablement de méthodologies investigatrices, sont pareillement des pratiques d'interprétation. Elles partagent une même démarche herméneutique, l'une l'orientant vers le secret de la matière ou de l'homme, l'autre vers le mystère du crime (Dubois 1992: 167).

Los científicos pretenden extraer las leyes que rigen la gran historia del universo – determinada y oculta tal vez por Dios o por los demiurgos, como se hubiera pensado antes, o por la naturaleza misma, como se diría hoy. En el relato de crímenes, para darle alcance al culpable, el investigador despliega una actividad que, por su perseverancia en captar los indicios y organizarlos en hipótesis, así como por la variedad de métodos, razonados o intuitivos, impone naturalmente dicha comparación⁵. Como resultado de la analogía, ambas esferas de la actividad humana se reflejan una en otra: el detective se equipara con los héroes de laboratorios y expediciones, mientras que el trabajo de los científicos se empieza a percibir como levemente peligroso y envuelto en una nube de misterio.

Como a un científico genuino, el trabajo le promociona al detective el gran placer intelectual “de ordenar y explicar los fenómenos observados” (Nicholson cit. en Pyrhönen 1994: 21; trad. mía). Pero no se olvide que se trata sobre todo de un héroe literario, cuya misión es deslumbrar a sus lectores y acelerar el curso de la acción, más que verificar hipótesis científicas. Por eso, pese a que se sirve de métodos experimentales (usando aparatos cada vez más sofisticados), no los aplica ni explica exhaustivamente, sino que se limita a exhibir sus argumentos y resultados como si fueran arte de magia (Champigny 1977: 26). La comparación detección-ciencia se ha de entender sobre todo como una fecunda analogía, que no se evoca para darle seriedad a la investigación detectivesca, sino para conseguir, como ya se ha dicho, el efecto pseudocientífico. El análisis de los procedimientos concretos revela que autores como Poe, Gaboriau o Conan Doyle buscaban impresionar a los lectores con los fulgurantes razonamientos de sus héroes; no obstante, al repasarlos de cerca, éstos resultan ser bastante fantásticos (Messac 1929: caps. IV–VI). Dupin, el policía Lecoq de Gaboriau o Sherlock Holmes y otros suelen adornar sus explicaciones con los términos como inducción, deducción y análisis con más entusiasmo que conocimiento de fondo, como ha demostrado Messac⁶. La mayoría de los detectives clásicos después de Poe se ha servido de estas nociones (además de otras como observación, estudio) con gran libertad y precisión escasa. Lo que importaba era hacer surgir ante los ojos del lector las apariencias de un razonamiento que explicara, en un golpe efectista, lo que antes había parecido puro

⁵ Esta afinidad se corrobora con muchos casos de relatos criminales cuya acción transcurre entre científicos de diversas disciplinas, preferentemente de ciencias exactas. *El misterio del cuarto amarillo* (1907), de Lerroux, conecta el misterio con el laboratorio de física, situado en un castillo. En *Crímenes imperceptibles* (2003), novela de éxito del argentino Guillermo Martínez, los implicados son los matemáticos de Oxford. Esto concuerda con los enfoques de principios del siglo XX que veían en el género básicamente un pretexto para ejercer el intelecto.

⁶ Dupin fue probablemente el primero en calificar erróneamente uno de sus razonamientos, de hecho inductivos, como “deducción” (Messac 1929: 362–363). Tanto uno como otro método lógico encadenan los hechos en series de causa-efecto, basándose el primero en la observación y experimento, y el otro en las inferencias silogísticas.

enigma. Las explicaciones se encadenaban, fingiendo una lógica irrefutable, que en realidad obedecía a un plan de la intriga ideado por el autor.

Hechas estas reservas, no se deben, sin embargo, menospreciar las relaciones notorias entre la percepción de la realidad en el relato detectivesco y las ciencias que se desarrollan entre el siglo XVIII y el XIX. Los métodos de los detectives literarios, al menos los declarados, derivan de toda la tradición europea racionalista: desde la lógica de Aristóteles, pasando por el empirismo de Locke, las ciencias naturales del siglo XVIII, hasta las nuevas ciencias del hombre del siglo XIX. Las ciencias reconstructivas (arqueología, paleontología, historiografía, esta última tanto en su versión positivista, basada en las pruebas materiales, como la llamada historicista, más empática e intuitiva) presentan semejanzas con los procedimientos de los detectives, ya que en ambas actividades se despierta un intenso deseo de saber qué había pasado antes de que el observador adviniera al escenario de la realidad. Y para explicar la historia, tanto la del universo, como la del caso criminal, ya no se acude, en el siglo XIX, a la voluntad divina. Las nuevas disciplinas basadas en la observación y el experimento, tales como la frenología, sicología, criminología, sociología, se proponen perfeccionar el conocimiento del comportamiento humano, cada vez más indispensable para orientarse en las crecientes congregaciones de masas de las grandes ciudades del capitalismo industrial, en las que incubaban nuevos tipos de crimen y violencia (Rzepka 2005: 31–45).

La evolución histórica del género muestra pues su vínculo con la ideología positivista de la supremacía de la razón científica y experimental. Profesándola, el detective clásico logra elaborar la interpretación más “verdadera” de los hechos. A la vez cumple el postulado ético de contribuir al progreso social, porque, eliminando incógnitas e individuos peligrosos, allana el camino del desarrollo orgánico de la sociedad. Simbólicamente, el *know how* del detective sirve para suplir los defectos del modelo progresista y proteger a la sociedad burguesa. Pese a que el detective clásico actúa a menudo sin respaldo de las instituciones, incluso rivalizando con los órganos de la justicia, no entra con ellos en claro antagonismo.

Por otro lado, al igual que el positivismo, lo que informa la mentalidad del detective es la “creencia en el sentido de la actuación individual”: el reconocimiento de los mecanismos democráticos y la autoatribución de un importante margen de libertad en una sociedad del “laissez-faire” (Vázquez de Parga 1986: 19–20). Pero también es cierto que desde siempre el detective ha tendido a automarginarse del grueso de la sociedad, despreciando su rigidez mental y su astucia vulgares⁷.

⁷ Rompiendo los esquemas mentales, el detective ejemplar puede llegar a una verdad, que por sus apariencias estrafalarias no podría anidar en la mente de un funcionario común y corriente (de hecho, sin esa capacidad a Dupin le sería imposible llegar a la

La impresión de cientifismo en las historias detectivescas se va atenuando desde los comienzos del siglo XX. Tanto en la ficción, como en la filosofía se configura entonces un nuevo modelo epistemológico, impulsado por el desarrollo del estudio de los signos (Pierce) y por la pasión del desciframiento no sólo de las huellas de la realidad material, sino, y sobre todo, de los vericuetos de la mente y los abismos del alma (Ludmer 1999: 147–148). Por ello, los investigadores han de internarse en las arenas movedizas del interior humano, con lo cual pierden el contacto con el suelo firme de las evidencias. La empatía, útil para reconstruir los caminos del razonamiento del criminal, se ve desde entonces como una condición necesaria en las investigaciones⁸. Es en la mente criminal donde ha de comenzar el análisis del caso. Semejantes proyecciones y sustituciones de identidad empiezan a campear en las modalidades del género criminal del siglo XX, evidenciándose también en las que aquí se estudian (el policial metafísico, la narrativa seudocriminal). La dimensión psicológica hace tambalear la relación “objetiva” sujeto-objeto. A la postre, el que investiga se ve redirigido, vía la mente criminal, hacia su propio interior, difuminándose la frontera entre perseguido y perseguidor.

La flexibilidad intelectual que debe caracterizar al detective nos lleva a la cuestión del desvío del paradigma científico, a principios del siglo XX, hacia el pragmatismo. Las ciencias occidentales anteriores al siglo XX se desarrollaron según el supuesto de que un estado de la materia puede ser descrito, en teoría, con la máxima exactitud. Este “absolutismo” cognoscitivo es recusado por la filosofía analítica, a partir, entre otros, del concepto de juego de Wittgenstein. Resulta que ninguno de los “lenguajes” científicos, incluso en las ciencias más formalizadas, como, por ejemplo, las matemáticas, es libre de paradojas e imprecisiones, imposibles de eliminar, porque el metalenguaje del nivel más general se sirve siempre de una lengua natural. A partir de la filosofía analítica, así como de los descubrimientos recientes en física, que demuestran la indeterminación de ciertos valores antes conmensurables, hoy la apuesta de las ciencias y la filosofía no se entiende ya como una verdad única y metafísica, sino como un debate científico comparable a un “juego”. La verdad se define más bien como el conocimiento del juego y de sus estrategias, aceptadas por todos los jugadores y susceptibles de modificarse, previo acuerdo común. Como una nueva meta científica se impone pues, tal como lo formula Lyotard, inventar el “contra-ejemplo”, es decir, lo ininteligible, buscar la paradoja y legitimarla con nuevas reglas del juego del razonamiento (1979: 88–89). Las ciencias de

solución de un crimen tan fantástico como el de “Los crímenes de la Rue Morgue”, de Edgar Allan Poe, cometido, como se sabe, por un mono).

⁸ Otra vez el ejemplo de Dupin resulta precursor: “Privado de los recursos ordinarios, el analista consigue penetrar en el espíritu de su contrario; por tanto, se identifica con él, y a menudo descubre de una ojeada el único medio –a veces, en realidad, absurdamente sencillo– que puede inducirle a error o llevarlo a un cálculo equivocado” (Poe, “Los crímenes de la Rue Morgue”, 1981: 48).

hoy producen, en vez del conocimiento, “lo desconocido” (*de l’inconnu, Ibíd.*). La idea de la adquisición del saber a través del juego es una contrapropuesta a las aporías cognoscitivas del racionalismo positivista, tales como, por ejemplo, el carácter incompleto de las teorías matemáticas o el principio de la indeterminación de Heisenberg, que en el siglo XX se expandieron a modo de metáforas en las humanidades.

Este clima filosófico se transmite a los protagonistas de las historias criminales y pseudocriminales de hoy. Si es cierto que la narrativa construida en torno a la investigación siempre conlleva una puesta en valor del conocimiento según los criterios y las experiencias de una época determinada, entonces parece evidente que en las realizaciones recientes, en vez de resaltarse, como en los relatos tradicionales, lo que uno puede saber, se insiste, por lo contrario, en aquello que nadie puede saber, porque el conocimiento es tan inestable, cambiante y subjetivo como los relatos del que emana (Plochocki 2010: 11).

Estos nuevos razonamientos entran también en conflicto con la idea de la eficacia y el crecimiento del poder, que se dio en el siglo XIX, pero que sigue prevaleciendo en la práctica de los gobiernos contemporáneos. Algo de este conflicto se entrevé tempranamente en las citadas críticas de Dupin a la policía; así, los detectives tradicionales parecen disponer ya del germen de criticismo hacia los supuestos de la formación intelectual que les había dado vida. El detective se erige desde el comienzo como una figura ambigua en cuya práctica asoman las contradicciones entre las bellas teorías científicas y la “realidad” de una investigación concreta.

Una interesante reflexión de Foucault vincula los métodos de la determinación de la verdad en el ámbito jurídico (y por extensión, en las investigaciones literarias) con las formaciones del saber que se han manifestado en las épocas sucesivas de la historia europea. De acuerdo con su visión general del complejo “saber-poder”, Foucault especula sobre cómo las formas jurídicas, emanadas de los poderes históricos, pudieron imprimir su huella en las maneras de pensar y razonar en curso. En la revista de los métodos representativos de resolver los litigios y conflictos jurídicos desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media, hasta el siglo XIX, Foucault destaca los conceptos de *prueba*⁹, *indagación*, *examen*, términos todos que aparecen primero en el ámbito del gobierno y la administración (especialmente la eclesiástica), pasando después al discurso científico y determinando lo que en la sociedad iba a ser considerado como la verdad, el saber auténtico. Los métodos judiciales, concebidos para resolver conflictos y perseguir crímenes, influirían pues en la filosofía y los procedimientos científicos, tanto de las ciencias naturales como en humanidades. Los métodos –rituales primero y legales después– de controlar la violen-

⁹ En las tribus germánicas, la razón y la justicia en un contencioso se atribuían al ganador de una prueba especialmente organizada al efecto.

cia y resolver los pleitos se prolongaban en las formas de conocimiento (“Sólo puede haber ciertos tipos de sujetos de conocimiento, órdenes de verdad, dominios de saber, a partir de condiciones políticas, que son como el suelo en que se forman el sujeto, los dominios de saber y las relaciones con la verdad”, Foucault 1998: 32).

Si antes hemos querido buscar influencias de las teorías científicas en los procedimientos detectivescos, Foucault permite invertir la dirección y ver cómo desde las formas jurídicas de investigación, indagación e inquisición (que se reflejan asimismo en los procedimientos detectivescos) se difunden las maneras socialmente admitidas de acceder al conocimiento.

Inspirándose en Nietzsche, Foucault nos recuerda también que las versiones oficiales de la verdad, del “cómo fue” histórico, a pesar del barniz de racionalidad y humanitarismo aplicado gradualmente en los siglos de modernidad, mantienen la memoria de sus orígenes violentos. El conocimiento carecería pues de fundamentos metafísicos: no es sino un efecto “de superficie” derivado de la lucha primordial de emociones e instintos; fue inventado por los hombres y se desarrolló en el suelo de sus rivalidades ancestrales:

Para Nietzsche la invención –*Erfindung*– es, por una parte, una ruptura y por otra algo que posee un comienzo pequeño, bajo, mezquino, inconfesable [...]. Fue debido a oscuras relaciones de poder que se inventó la poesía. Igualmente fue debido a oscuras relaciones de poder que se inventó la religión. Villanía, por tanto, de todos estos comienzos cuando se los opone a la solemnidad del origen tal como es visto por los filósofos [...]. A la solemnidad del origen es necesario oponer, siguiendo un buen método histórico, la pequeñez meticulosa e inconfesable de esas fabricaciones e invenciones (*Ibid.*: 22).

En nuestro acercamiento a las formas híbridas de lo criminal literario no hemos de defender la tesis simplista de que los métodos adoptados por los investigadores ficcionales influyen directamente en el estado de saber actual; o que, en dirección contraria, sus posturas epistémicas reflejan directamente los saberes legalizados del momento. Desde luego, la investigación literaria no constituye un documento jurídico como los estudiados por Foucault, ni es la literatura un trasunto fiel de los discursos sociales. Pero gracias a la acusada capacidad autorreferencial de los géneros criminales, las prácticas inquisitivas de los protagonistas ficcionales son profusamente tematizadas y pueden ser reveladoras –como mimesis o como crítica– de los modos de percibir la verdad¹⁰.

¹⁰ Lo hacen, por supuesto, en el sentido mediatizado que Jameson ha definido como “transcodificación” (1981: 40–43), es decir, buscando un código común de términos que se apliquen a disciplinas diversas: para nuestro caso, por ejemplo, la incertidumbre científica o la invocada por la sociología podrían traducirse en incertidumbre existencial o en duda en tanto dominantes literarias.

A principios del siglo XX, sin embargo, el esfuerzo intelectual del lector del relato criminal era todavía valorado en términos de pasatiempo o, a lo sumo, de juego regido por las reglas del *fair play* entre el autor y el lector. Para S. S. Van Dine ("Twenty rules for writing detective stories", 1928) o los miembros del británico Detection Club, como Dorothy L. Sayers, una narración detectivesca bien escrita había de respetar el principio de verosimilitud (nada de fantasmas o rayos mortíferos) y proporcionar pistas para que el lector tuviera la posibilidad de llegar por sí solo a una solución racional (en Lafforgue y Rivera 1996: 161–162). En esa época, el género supone problemas no estrictamente literarios o filosóficos, sino más bien de lógica o análisis (Nicolson 1929, cit. en Pyrhönen 1994: 20–22). Es interesante observar, sin embargo, que, a la vez que el optimismo racionalista de los protagonistas en las ficciones criminales comenzaba a titubear, la crítica –literaria, social, filosófica– abandonaba su condescendencia inicial hacia un género menor.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, los filósofos consideran pues con más seriedad las posibles similitudes entre el trabajo intelectual científico –el suyo propio, entre otros– y el de sus "colegas" detectives. Por un lado, los filósofos enuncian reservas respecto a la universalidad de las reflexiones metodológicas de los detectives literarios. Éstas, ya lo hemos visto, obedecen más a propósitos literarios, y una cuestión parece obvia: el detective persigue un "enigma" limitado a un caso particular y pertenece a un universo ficcional, mientras que el filósofo trata de resolver "problemas" y formular juicios generales sobre el mundo real (Sauvanet 1995: 34–38). Pero dicho esto, se reconoce también que en ambos casos se trata de arrojar más luz sobre una verdad que permanece oculta, en virtud de la misma "metáfora visual" (*Ibid.*: 41). Se admite, asimismo, que muchas de las preguntas que surgen en el desarrollo de la investigación pueden considerarse también como filosóficas: cómo se determina la veracidad de un testimonio, cómo construir un juicio correcto, cómo seleccionar los signos, indicios y pruebas pertinentes en la realidad caótica (Lardreau 1995: 15). Algunos detectives, efectivamente, no son empiristas vulgares, meros coleccionadores de datos, sino empiristas críticos, y su rigor intelectual no les redime de inquietudes esenciales sobre, por ejemplo, la solidez de la realidad. Su creencia en que el mundo existe y es tal como se presenta a los sentidos no es tan firme como se podría suponer. No sólo aplican mecánicamente esquemas de pensamiento, sino que echan mano del "sexto sentido", la inspiración súbita, el toque de creatividad, propio de los genios, inventores y grandes científicos. Inventan un mundo que es aparentemente contrario a la lógica y al sentido común, pero donde cuadra la presencia de un detalle inútil (en realidad, el dato decisivo), de esos que al principio pasan inadvertidos para el resto de los observadores. Poniendo en marcha las abducciones (explicaciones a las causas de un estado de cosas conocido), llegan a concebir una

hipotética situación en la que todos los datos se disponen en un “guión” verosímil. La manzana de Newton es precisamente el “detalle inútil” de las novelas criminales en el que sólo se fija el investigador (*Ibíd.*: 29–31).

Dicha capacidad abductiva, que exige en partes iguales lógica e imaginación, se activa en el trabajo detectivesco con los datos y los indicios. La visión de la escena “primordial” del delito, que se va gestando en la mente del detective, puede tener la nitidez y la calidad plástica de los detalles que la hacen asociar con una obra artística. En el trabajo de recreación de los acontecimientos que llevaron al crimen hay semejanzas con la producción de *ficciones* literarias. El relato que lleva a la elucidación de un misterio (relato hermenéutico, como lo denomina Robert Champigny) se sirve pues, en primer lugar, de la lógica narrativa, ya que la característica sobresaliente de la secuencia narrativa es la determinación, regresiva y progresiva, entre los eventos, interpretada como causalidad (Champigny 1977: 14). Aspirando a conocer lo que había precedido y causado un acto delictivo y misterioso, es decir, la “determinación histórica” de cómo habían pasado las cosas, la ficción detectivesca se acerca, desde el punto de vista discursivo, a la meta ideal del conocimiento histórico: reconstruir unos eventos (*Ibíd.*: 19). Dado que esta reconstrucción obtiene generalmente la forma de un relato (las explicaciones finales del investigador) y que gran parte de las pruebas analizadas son de naturaleza verbal (testimonios, cartas, periódicos), los géneros criminales contribuyen a afianzar la estrecha relación entre el conocimiento y los usos de la lengua.

La narración literaria hace “como si” produjera la visión de algo acontecido realmente en un pasado indeterminado (según la ya clásica concepción de Käte Hamburger). Y si en las versiones del relato literario va madurando una historia ficcional, con su escenario y todo lujo de detalles, lo mismo ocurre con las hipótesis del detective, cuando éste va creando, desechando, remplazando una hipótesis con otra más convincente. En una historia detectivesca tradicional, el lector puede, con mayor o menor suerte, acompañar al protagonista en esta labor, ejerciendo él también, como en ningún otro tipo de relato, su “poder de invención” (Rzepka 2005: 23–28).

El método que utilizan los detectives puede generalizarse pues como una combinación impura de los criterios empíricos y lógicos, de talento para observar e integrar los datos (el “genio analítico” de Poe), de dotes irracionales, inspiraciones intuitivas y golpes del azar. Añadamos, finalmente, la imaginación cercana a la del autor literario que concibe universos alternativos¹¹. Las impresionantes declaraciones de los detectives literarios sobre la evidencia de la verdad (“Elemental, querido Watson”) resultan ser, a la postre, alardes retóricos del optimismo cognoscitivo.

¹¹ Esta analogía se desarrollará en el capítulo 3.

La ciencia criminal. En busca de Klingsor de Jorge Volpi¹²

Como se ha dicho ya, el trabajo de la investigación detectivesca se impone como metáfora del estudio científico: se buscan las causas y sus encadenamientos. Este imaginario científico-criminal produce hoy una variante del relato negro donde a los científicos se les atribuye la intención criminal. El motivo de la transgresión a través de la ciencia o el arte aparece en la narrativa contemporánea bajo unos ropajes deliberadamente anticuados, fáusticos. Los innovadores han sido, en la historia de la humanidad hasta el siglo XIX, tachados de demolidores, subversivos y peligrosos; en este sentido, también criminales, porque pecaban de soberbia al querer suplantar a Dios en el manejo de las causas primeras. De igual manera puede acusarse de delito al mismo detective, figura fronteriza, cuando su deseo de saber lo lleva fuera de la legalidad.

El halo criminal alrededor de los actos del conocimiento, tanto en el ámbito de las ciencias exactas, como en las humanidades, es el que recrean, con sabor de alegoría, varios cuentos de Jorge Luis Borges (“La Biblioteca de Babel”, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “El oro de los tigres”). Más recientemente, la novela del mexicano Jorge Volpi *En busca de Klingsor* (1999), una historia sobre los físicos nucleares en la época de la Segunda Guerra Mundial, juega con ambos significados del concepto de investigación: el de la pesquisa criminal y el del estudio científico. Los protagonistas se arriesgan una y otra vez en los territorios de lo ilícito. Resulta que un acto intelectual como, por ejemplo, el de acuñar un concepto filosófico, se puede asociar con la violencia: “Les concepts philosophiques, aiguisés comme des couteaux, ne sont-ils pas là pour soulever la peau des problèmes, quitte à laisser l’énigme irrésolue?” (Sauvanet 1995: 39).

Gran parte de la satisfacción profesional de los detectives clásicos deriva precisamente de la conciencia de haber realizado una “hazaña” epistémica, pero si su ambición se excede, la aventura mental se convierte en transgresión. *En busca de Klingsor* narra estos trasvases entre ciencia, conocimiento y delito. A primera vista es una especie de *thriller* con enigma, ambientado en la historia europea y mundial del siglo XX. El suspense es mitigado, sin embargo, por las reflexiones sobre la trascendencia filosófica y moral de los grandes principios científicos y sobre la soberbia intelectual humana. Y al final, la identidad del criminal no llega a concretarse, dejando las consabidas dudas.

La novela recrea espacios ajenos a la realidad hispanoamericana: Estados Unidos y Europa en la época de la Segunda Guerra Mundial. Diversas con-

¹² Todas las citas son de esta edición: Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*, Seix Barral, Barcelona 2000. La primera versión de este análisis se publicó en: “El géneroseudocriminal. Inspiraciones policíacas en las novelas mexicanas del cambio de siglo”, en: González Boixo, J-C (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt 2009.

venciones se han combinado aquí con esmero: *thriller* de espionaje, *Bildungsroman*, melodrama y amable divulgación científica, ya que se reconstruyen las grandes revoluciones científicas de comienzos del siglo XX. El autor recurre incluso a la narración mítica (el mito del Santo Grial, en la versión de Wagner, contado a modo de parábola por uno de los protagonistas). La novela comienza con una trama basada en la investigación, para desembocar en la reticencia posmoderna hacia las verdades oficiales y absolutas.

La historia arranca a finales de la guerra. Ciertas peripecias sentimentales obligan al norteamericano Francis Bacon, joven promesa de la física cuántica, a viajar a Europa y a trabajar ahí como oficial de servicios especiales militares. Se le encomienda la investigación del caso Klingsor, supuesto consejero científico de Hitler, con una influencia decisiva sobre el rumbo de las investigaciones nazis en física nuclear. Paralelamente a sus averiguaciones, Bacon incluye en sus informes la historia de las teorías físicas de principios del siglo XX, llegando a conocer personalmente a varios de sus artífices: desde Einstein hasta Schrödinger. Esto abre en el texto extensas digresiones sobre las fascinantes aventuras intelectuales de los científicos del siglo XX, quienes buscaron suplantar las antiguas concepciones de la naturaleza. Mientras tanto, Bacon vive su propia historia de amores y traiciones en una Europa nuevamente dividida después de Yalta.

Las aventuras de Bacon quedan a su vez sumergidas en el marco más amplio del relato de Gustav Links, matemático alemán que había evitado colaborar con el régimen nazi y, una vez terminada la guerra, ayuda a Bacon en el caso Klingsor. Links se presenta como el narrador definitivo y, como buen dosificador del suspense, no revela sino hacia el final el funesto desenlace de la historia, que es también la de su propia trágica vida. A pesar de que es la voz de Links la que establece el horizonte ideológico del texto, en la novela se entrecruzan diferentes tonos y capítulos de naturaleza muy variada: divulgación científica; elementos de biografía novelada (vida y obra de los físicos); panoramas históricos (por ejemplo, la sociedad alemana en la época de entreguerras); confesiones íntimas sobre el amor y las transgresiones (recuerdos de la juventud de Links). Esa diversidad conecta la obra con la tradición de la multiforme novela-ensayo de principios del siglo XX (Broch, Mann). Algunos títulos de los capítulos anuncian paródicamente el método científico aplicado a las pasiones humanas ("Hipótesis. De la física cuántica al espionaje"); otros son una especie de resumen arcaizante del contenido ("Werner Heisenberg o de la tristeza"). Todo ello, más los guiños metatextuales, acentúa el carácter levemente paródico de la novela de Volpi ("Suena como una pequeña enciclopedia sobre la ciencia alemana para principiantes – bromeé. Quizá algún día podría convertirse en el autor de un libro de moda", 186).

Por encima de la trama biográfica y de espionaje se hilvana, mediante la voz de Links, una reflexión sobre el conocimiento, en la que se traza la men-

cionada analogía entre la investigación y el trabajo mental que realizan el científico, el filósofo, el jugador o el artista.

La relatividad y la incertidumbre pasan de ser conceptos teóricos de la física moderna a convertirse en expresiones de la condición humana contemporánea y contagian la narración en todos sus niveles¹³. La incertidumbre de Heisenberg pasa a significar la inquietud de quien busca las causas primeras ocultas en la naturaleza. Ahí hace también su aparición una imagen irónica del registro policiaco: “¿Qué es un electrón? Los físicos lo ven, antes que nada, como a un gran criminal. Un sujeto perverso y astuto que, tras haber cometido incontables y atroces delitos, se ha dado a la fuga” (314). A ojos del lector, el círculo del crimen se ensancha, pues, y aumenta el número de los “delincuentes” (compárese con la fluidez de los papeles víctima-criminal-detective en la trama del neopolicial). Es culpable tanto el átomo (la naturaleza), como Dios, el responsable de la Creación, y, finalmente, también el hombre, quien desea manipular las leyes del universo. Es criminal igualmente el azar, la otra cara del Dios indescifrable. Como en la novela de Padilla, los protagonistas sufren de los golpes del azar, al que pretenden oponer la razón ordenadora, aunque ésta se redujera tan sólo a la lógica de la narración. Dice Links, el narrador principal: “[M]e atrevo a unir hechos aparentemente inconexos [...]. Me propongo contar, pues, la trama del siglo. De mi siglo. Mi versión sobre cómo el azar ha gobernado el mundo y sobre cómo los hombres de ciencia tratamos en vano de domesticar su furia” (19).

El estatus del azar es fronterizo. Se habla de los “caprichos” de la diosa Fortuna (irracionalidad, falta de premeditación), pero, a la vez, en la mitología griega hay otra diosa, más antigua y más poderosa, que controla las salidas de la primera: es Némesis, a cuyos designios todos estamos sometidos (Graves 2007). En las narraciones detectivescas clásicas, la investigación se ve favorecida a veces por una asociación inesperada, una chispa fortuita en la mente del sujeto inquisidor. Los acontecimientos casuales que intervienen en el curso de la investigación serían entonces manifestaciones de un “juego” y un orden superiores, de un plano en el cual lo incomprensible y caótico recobra tal vez la coherencia. Una mente despierta, selecta, puede penetrar en estos designios secretos y eso es lo que ansían los físicos de la novela de Volpi. Los más ingeniosos forjan teorías reveladoras, que remiten, sin embargo, irrevocablemente, al viejo dilema: imposibilidad de conocimiento seguro y absoluto (Heisenberg). Y la teoría se dobla juguetonamente con la práctica, cuando el físico Schrödinger, presentado en su vida privada como mujeriego compulsivo, expresa su dolor por tener que elegir, cuando a lo que realmente se aspira es

¹³ El principio de la relatividad y el de la incertidumbre (de Einstein y Heisenberg, respectivamente, quienes además actúan en la novela) permean el pensamiento y el ambiente intelectual de la época evocada. Dice Volpi en una entrevista que fueron las “claves morales y científicas del siglo XX” (Volpi 2001).

a la totalidad: “¿Por qué limitarse a un solo universo cuando hay tantos? ¿Por qué limitarse a una sola mujer cuando son legión?” (283).

Activando metáforas como la del “electrón criminal”, el texto de Volpi se inspira en una reflexión sobre el conocimiento, que se vuelve deliberadamente arcaizante. Se recrea un tipo de *episteme* parecida a la medieval, en la cual el esfuerzo hermenéutico era una afanosa “lectura” del libro de Dios. En apariencia, tal cosmovisión esencialista preside el comienzo de la novela, cuando todavía prevalece la esperanza de que sí se pueden construir explicaciones reveladoras a partir de signos, huellas o hipótesis:

El mundo que nos entrega un criminal prófugo es como un tablero de ajedrez. La metáfora no puede ser más adecuada: mirar su obra es como contemplar una partida a la mitad, de modo que es preciso imaginar cuál ha sido su inicio para poder planear sus posibles finales. ¿Cómo encontrar a Klingsor? Si las pruebas de su existencia no bastaban, por sus propias obras. Por la influencia que ejerció en los demás, por los signos que dejó en su camino, por su propia teoría del mundo impreso en el rostro de sus víctimas (180).

El sospechoso Klingsor sería pues, en el inicio, algo así como un dios, cuya impronta en el mundo se puede estudiar.

Pero en los tiempos que evoca la novela, los dioses están ya destronados. Las pesquisas intelectuales han perdido su fundamento ontológico. Por eso tal vez falle la búsqueda del teniente Bacon. Ya no tiene sentido formular la pregunta detectivesca, convertida en filosófica, sobre “¿quién es el culpable?” ni perseguir a “un villano escondido en alguna parte” (351), porque la verdad y la justicia no están aseguradas por ninguna instancia trascendente. Todos se descerebran por resolver “el gran puzzle de cientos de millones de piezas” de la vida: “el científico y el astrólogo, el chamán y el médico, el espía y el apostador, el amante y el político” (351). Pero al fin y al cabo, lo que hacen es, como piensa Links en un tono posmodernista y “posmoralista”, construir cada uno su propia hipótesis de la verdad. Igual que en los seudopoliciales de Bolaño, “[t]odo el texto se coloca entonces [...] más allá de la validación de verdad o mentira que guía al relato policial” (De Rosso 2002: 141).

Previsiblemente, este relativismo deriva en la novela en otras reflexiones, esta vez sobre el vínculo entre el saber y el poder. Hacia el final, el narrador Links llega a la conclusión foucaultiana de que “[t]oda verdad proclamada es un acto de violencia, una simulación, un engaño” (351). Las “fábulas” y las “narraciones” son de hecho un arma, sólo que más sofisticada, en una lucha a muerte cuyos comienzos se pierden en la antehistoria. La teoría científica puede constituir una tapadera para pasiones primordiales como lascivia, odio, impulso de posesión o destrucción. La razón muestra su otra cara, oscura, marcada por el sufrimiento y el crimen. Lo experimenta en carne propia Links, quien se convierte en víctima de los que lo traicionan imponiendo su versión

de los hechos. Se resuelve oficialmente el enigma, pero esto no elimina las dudas que siguen anidando en el corazón de aquellos que se ven excluidos de una historia impuesta a la fuerza.

De tal modo, el crimen se proyecta en toda la historia de la civilización, que se va revelando como una suma de actos transgresores: crímenes primordiales míticos, crímenes del intelecto soberbio, crímenes pasionales, crímenes políticos.

Volpi organiza la cosmovisión de su novela según la tendencia desmitificadora característica del pensamiento de las últimas décadas del siglo XX: se deconstruyen las falacias de la razón y las “grandes narraciones” del mundo moderno occidental (tales como, por ejemplo, la del progreso de la civilización). La novela es, a su manera, una alegoría melancólica que representa las aventuras del intelecto rumbo a la incertidumbre. Es verdad que abordando las consecuencias metafísicas y morales de las grandes teorías del universo, este tipo de novelas termina simplificándolas notablemente. Sin embargo, los personajes, también los históricos, están aquí contruidos con vigor, sin que las ideas que defienden parezcan un añadido artificial, y la trama está asentada en gran cantidad de datos y ambientes, creando un efecto de realidad poderoso, al estilo de las novelas del siglo XIX. Así que podemos retomar las conclusiones de Roger Messac, quien, tras enumerar sus objeciones respecto a cómo Poe y otros escritores adaptan las ciencias (lógica, empirismo, paleontología, fisiognomía, frenología), reconoce, sin embargo, que su mérito radica en reproducir de forma imaginativa el espíritu de indagación de la realidad que preside los siglos XVIII y XIX, revistiendo observaciones a veces banales de apariencias de rigor y profundidad (1929: 357). Al fin y al cabo, no se trata de subordinar el relato literario a los principios científicos, sino de apreciar cómo entre ciencias y literatura se producen trasvases, se tejen redes de metáforas y cómo en las ficciones las aventuras cognoscitivas de la humanidad se trasmutan en narración.

Los libros misteriosos, su evanescencia y fragmentación

Hemos visto que los dilemas epistémicos del individuo, que el género criminal invoca, directamente o a modo de metáfora, no tienen por qué representarse como pura especulación exenta de emociones. La curiosidad, la ambición, el deseo irrefrenado del saber, conjugado con el de poder y dinero, son pasiones vehementes que agitan a varios protagonistas contemporáneos. En el relato criminal tradicional, los adversarios compiten en una carrera en la que uno quiere silenciar y otro evidenciar la verdad oscura del delito. En los policiales metafísicos, la apuesta es más directamente intelectual, y la pasión

del saber queda a menudo alegorizada por medio de los objetos textuales, codiciados y perseguidos. Este motivo, el de incorporar en la trama los temas de la autorreferencialidad literaria, va a ser un recurso corriente en la narrativa de la segunda mitad del siglo XX. El bibliotecario ciego Jorge (trasunto de Borges) es capaz de asesinar por no dejar que se publique el segundo tomo, perdido, de la *Poética* de Aristóteles en el *Nombre de la Rosa* de Umberto Eco; el inquietante Peter Stilmann en *La ciudad de cristal* de Auster es, a sus propios ojos, un sabio y piadoso defensor de una supuesta lengua adánica. Asimiladas las experiencias del policial metafísico, en las modalidadesseudocriminales de hoy se mantiene la alta temperatura pasional y proliferan asimismo los objetos textuales y portadores de un sentido altamente cotizado; sin embargo, su función reveladora queda puesta en entredicho. Después de Jorge Luis Borges, el “metafísico” posmodernista adelantado a su tiempo, cuyos cuentos plasman una serie de motivos libresco paradigmáticos, el texto raro e inalcanzable persiste –a veces como un guiño intertextual evidente hacia el maestro argentino– en la narrativa hispanoamericana contemporánea. Tal motivo condensa simbólicamente el esfuerzo interpretativo del hombre. Aunque las condiciones y también los resultados de esta interpretación cambien a lo largo de los siglos, tiñéndose del ambiente intelectual de turno (siempre influido por las constelaciones del poder, idea foucaultiana), una “lectura” atenta del mundo que nos rodea parece ser una constante antropológica. La “elocuencia” de los objetos del mundo es una idea recurrente en la historia de la filosofía, desde la etapa teológica hasta el existencialismo y la hermenéutica del siglo XX. Tanto en el cristianismo como en el judaísmo y el Islam es frecuente la metáfora del libro del universo. En *Las palabras y las cosas*, Foucault afirma que hasta el siglo XVII, en la tradición occidental la realidad fue entendida como un texto constituido de signos diseminados por Dios. Las letras del gran libro divino podían deletrearse para conocer los secretos de la naturaleza. Pero a través de ella se descubría la presencia de Dios y en la existencia de tal fundamento metafísico radica la principal diferencia entre la episteme premoderna y los procesos interpretativos actuales. Antes se concebía una distinción clara entre esos signos en la superficie del mundo y una realidad más consistente de la que eran mensajeros. El “libro mundanal” y todos los signos estaban arraigados en la materialidad, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales (Foucault 1966: 50–53), pero a la vez poseían una justificación ontológica, remitiendo (los signos y las cosas conjuntamente) a un orden sagrado que garantizaba la unidad del universo. Hoy, los signos forman sistemas movedizos, basados, según Derrida, en las diferencias, y constituyen *huellas* anteriores a cualquier significado. De ahí que las pistas y los indicios observados por los investigadores de la modalidadseudocriminal anuncien, a lo sumo, alguna hipótesis plausible y no la existencia de una realidad con núcleo metafísico duro.

Los cuentos de Borges plantean casos de la actitud hermenéutica y “lectora” llevada al extremo. El fervor interpretativo de sus protagonistas podría ser, no obstante, una prueba igualmente convincente tanto de su creencia platónica en una realidad verdadera, ocultada por los signos, como de un escepticismo latente que acompaña la búsqueda desesperada del sentido. Los libros enigmáticos en la prosa contemporánea prometen tesoros de significados, sin embargo, siempre a la postre resultan impenetrables, decepcionantes, inalcanzables. Promesa y negación de conocimiento encerrada en un mismo objeto.

En Borges, el enigma materializado bajo la forma de un texto, un código o un libro tiene una naturaleza paradójica. Véase el libro infinito que abarca “un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, 2007: 31); u otro que “opta –simultáneamente– por todas [las alternativas]”, creando “diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan” (“El jardín de los senderos que se bifurcan”, 2007: 113). Artefactos parecidos se encuentran en otros numerosos relatos borgeanos (“La biblioteca de Babel”, “El libro de arena”) y simbolizan el saber absoluto, apuntando al mismo tiempo a la idea del ser que lo posee *ex definitione*, es decir, a Dios. Durante su búsqueda los personajes experimentan una ansiedad cuasi religiosa:

Días antes había recibido de Brasil un paquete sellado y certificado. Era un libro en octavo mayor [...] me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones sino de Uqbar y de Tlön y Orbis Tertius. En una noche de Islam que se llama la Noche de las Noches se abren de par en par las secretas puertas del cielo y es más dulce el agua en los cántaros; si esas puertas se abrieran, no sentiría lo que en esa tarde sentí (Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, 2007: 19–20).

Los libros cuasi sagrados exigen pues un método de interpretación propio para los iniciados y los místicos en vez de instrumentos filológicos o críticos. La idea de tal libro se origina, según afirma Borges, en la modernidad europea, la cual, a diferencia de la antigüedad que había favorecido el mensaje oral, ha divinizado la escritura (“Del culto de los libros”, 2003: 171–172). En el “Libro Absoluto” y la “Sagrada Escritura”, las palabras, e incluso las letras de las palabras, serían iguales a actos divinos. Por eso, los cabalistas estudiaban hasta el vértigo las combinaciones de las letras en las palabras de la Torá¹⁴. Mientras que los cristianos llegaron a deducir la existencia de dos libros, “y que el otro era el universo” (*Ibíd.*: 173). Borges se detiene en otros varios textos ante esa sugerencia de que la escritura divina y la mundanal se corresponden. Si fuera

¹⁴ Para más información sobre las inspiraciones talmúdicas en la “divinización” borgeana de los libros, ver Aizenberg Edna, “W obronie kabaly” [“Biblia, Kábala, gauchos judíos”, 1997], en: Ziarkowska, Kurek (eds.), *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.

verdad, nuestros actos serían letras de palabras cuyo sentido se nos escapa, pero, a la vez, podríamos dejar de temer que nuestras existencias sean absurdas.

Los hombres se afanan en descifrar este “inmenso texto litúrgico” que es el mundo (Bloy ápuđ Borges 2003: 174); persiguen el libro divino que les permitiría captar de golpe el sentido del universo. Sin embargo, tal ambición es desmesurada, desemboca en hallazgos de libros imposibles: infinitos, circulares y laberínticos. El hombre no puede hacer la lectura total de este libro, simplemente porque pertenece a él (intuición de Borges, compartida por la filosofía analítica y posmodernista): en cada momento está actuando en sus páginas.

La comprensión sólo es posible en momentos de iluminación sagrada; como cuando, por ejemplo, el protagonista de “Acercamiento a Al-Mutasim” deduce místicamente que los reflejos de bondad vislumbrados en caras de los transeúntes han de llevar necesariamente a un ser misterioso, origen de toda claridad (Borges 2006: 83–87). Pero ese tipo de entendimiento elimina la coherencia de la comunicación verbal; lo confirman la dispersión y la vaguedad del cuento a partir del momento de la iluminación. Véase asimismo la poco comunicable experiencia de la totalidad en el cuento “El Aleph”. La búsqueda del texto secreto es entonces parcial y a menudo destinada al fracaso epistémico; a veces desemboca en la muerte¹⁵.

Si en Borges el significado de los textos perseguidos se respalda en Dios¹⁶ (un Dios, es verdad, lejano y levemente anacrónico), los hallazgos de las ficciones más recientes parecen haber perdido este fundamento ontológico. Los investigadores de Roberto Bolaño, tratando de reconstruir el destino de unos personajes inquietantes, monstruos sagrados de su universo literario privado (Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*, Carlos Wieder en *Estrella distante*, Benno von Archimboldi en *2666*), se topan a menudo con unas pistas literarias dudosas, si no irrisorias. En *Estrella distante* (1996), una parte importante del corpus poético del satánico Wieder son poemas “circunstanciales” escritos en el cielo con el humo del avión (por encima de un Chile de los tiempos dictatoriales). Más adelante, caída la dictadura, cuando un grupo de interesados procura dar con el paradero de este poeta, al mismo tiempo un militar y un asesino, las huellas documentales resultan igual de desconcertantes. El narrador se dedica a revisar un montón de revistas literarias marginales y vagamente vinculadas con el neofascismo, presintiendo que alguna de las piezas publicadas pueda revelar el estilo del escritor perseguido:

¹⁵ La muerte es interpretada como castigo por una “lectura” del mundo demasiado confiada en la perfección de una hipótesis racional (Molloy 2007: 39).

¹⁶ “Este libro cíclico es Dios”, dicen los místicos evocados en “La Biblioteca de Babel” (2007: 88), mientras que el criminal de “La muerte y la brújula” aprovecha insidiosamente la tradición cabalística de estudiar las combinaciones de las letras que contienen las palabras de los libros sagrados y en las que está cifrado el nombre de Dios.

La mayoría eran fanzines de escaso tiraje [...] iban desde las fotocopiadas hasta las ciclostiladas (una de las rumanas) y el resultado saltaba a la vista, la calidad defectuosa, el papel barato, el diseño deficiente hablaban de una literatura de albañal. Las hojeé todas. Según Romero, en alguna de ellas debía de haber una colaboración de Wieder, bajo otro nombre, por supuesto. No eran revistas literarias de derechas al uso: cuatro de ellas las sacaban grupos de *skinheads*, dos eran órganos irregulares de hinchas de fútbol, al menos siete dedicaban más de la mitad de sus páginas a la ciencia-ficción, tres eran de clubes de *wargames*, cuatro se dedicaban al ocultismo (dos italianas y dos francesas) y entre éstas, una (italiana), abiertamente a la adoración del diablo, por lo menos quince eran abiertamente nazis, unas seis podían adscribirse a la corriente pseudo histórica del «revisiónismo» (tres francesas, dos italianas y una suiza en lengua francesa), una, la rusa, era una mezcla caótica de todo lo anterior, al menos a esa conclusión llegué por las caricaturas (numerosísimas, como si de repente sus potenciales lectores rusos se hubieran vuelto analfabetos, pero providencial para mí que no sé ruso), casi todas eran racistas y antisemitas (Bolaño, *Estrella distante*, 2000a: 129–130).

La investigación sigue esta pista que, inverosímilmente, resulta acertada. Tras horas de trabajo descorazonador, en uno de ensayos críticos el narrador intuye finalmente la autoría de Wieder (firmado Jules Defoe). El tópico de la “obra” literaria robusta, impresionante y consagrada, se desbarata en la narrativa bolañesca en descripciones de publicaciones bastardas, actividadesseudoliterarias vicarias y desvaríos de los entes mezquinos que se sienten elegidos para la eternidad artística (como es el caso de “la secta de escritores bárbaros” franceses, según los cuales “había que fundirse con las obras maestras. Esto se conseguía de una manera hartó curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, etc.”, *Ibíd.*: 132).

En *Los detectives salvajes* (1997) de este mismo autor, la trama que da cierta cohesión a la calidoscópica novela, también está organizada en torno a textos: en concreto, a la obra de una olvidada poetisa mexicana de la vanguardia, Cesárea Tinajero. Cuando al cabo de setecientas páginas se llega por fin a conocer uno solo de sus poemas, éste es un garabato y se parece a “una broma que encubre algo muy serio” (Bolaño 1998: 400). Se reduce a una serie, dispuesta desde arriba hacia abajo, de tres líneas horizontales: una recta, otra ondulada y otra en zigzag. Con un rectángulito pegado por encima de cada línea. Fragmentos de posibles interpretaciones pasan por la mente de un protagonista borracho:

Eso era todo lo que quedaba de Cesárea, pensé, un barco en un mar de calma, un barco en un mar movido y un barco en una tormenta. Por un momento mi cabeza ... era como un mar embravecido y... capté algunas frases, algunas palabras sueltas, las predecibles supongo: la barca de Quetzalcoatl, la fiebre nocturna de

un niño o una niña, el encefalograma del capitán Achab o el encefalograma de la ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno, el barco sin vela que también puede ser un ataúd, la paradoja del rectángulo, el rectángulo conciencia, el rectángulo imposible de Einstein (en un universo donde los rectángulos son impensables), una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía (Bolaño, *Los detectives salvajes*, 1998: 401).

La enumeración de las libérrimas interpretaciones posibles del poema es comparable con los intentos de captar el absoluto de “El Aleph” borgeano: el mismo afán de abarcar todo el universo en un solo instante (aunque, en una perspectiva de la historia cultural, el dibujo pueda también simbolizar el fracaso de los proyectos modernizadores de las vanguardias, de las que Cesárea fue representante; véase Cobas Cabral y Garibotto 2008). Para los buscadores actuales, los textos son, igual que en Borges, paradójicos y huidizos; pero el aura sagrada se ha esfumado. A lo sumo se llega, como en *Los detectives salvajes*, a la idea de la impenetrabilidad de las intenciones literarias, por un lado, y a una reflexión amarga sobre la suerte de los proyectos vanguardistas.

Otra posibilidad es que el motivo de la palabra sagrada se coloque en un contexto más bien paródico, el de una historia de aventuras, de espionaje y criminal en *Los impostores* (2002) del colombiano Santiago Gamboa. La interpretación “divina” del libro se contextualiza ahí en el pasado, en este caso, en una China de principios del siglo XX. El texto enigmático es aquí un libro místico de Wang Mian, escritor chino del siglo XVIII, que se convirtió en guía espiritual para los Bóxers, una secta sublevada contra la presencia extranjera en su país. El manuscrito de *Lejanas transparencias del aire* (alusión a *La región más transparente*, uno de los múltiples guiños intertextuales en la novela), considerado desaparecido, resurge cien años más tarde. Por las “casualidades” urdidas en la trama, tres protagonistas occidentales se cruzan buscando su rastro, cada uno por razones diferentes. Lo que los une es la pasión por la literatura: Suárez Salcedo, periodista colombiano radicado en París, es escritor frustrado; Chouchén Otalora, peruano, megalómano y grafómano, ejerce de profesor universitario en Estados Unidos; y Gisbert Klauss, alemán, es sinólogo enamorado de la literatura china. La acción abunda en sobresaltos ostentosamente dramáticos, con obligados ingredientes de erotismo y color local. Se describen con (auto)ironía los comportamientos de los latinoamericanos fuera de su continente, desarrollando con verosimilitud algunos tópicos como el sentimentalismo, el patriotismo panamericano, la grandilocuencia.

El manuscrito en cuestión trae reminiscencias de los libros sagrados evocados por Borges: su guardián, un monje jesuita, lo esconde amarrado a su cuerpo con un alambre, mortificándose como los eremitas de épocas pasadas; se recuerda que los bóxers se arrodillaban ante sus ejemplares rindiéndoles culto

divino¹⁷. Pero en suma, en vez de suscitar terror sagrado, este objeto se evoca aquí más bien como un dato erudito y pintoresco, desmitificado. El único personaje cuyas experiencias librescas mantienen el anacrónico estilo sublime, acorde quizá con su edad avanzada y su formación de filólogo tradicional, es el filólogo Klauss (“la irradiación de algo nuevo hizo vibrar su corazón, opacando las ondas del intelecto. La limpia precisión de los versos de Li Po, por poner un ejemplo conocido, conmovieron sus fibras más íntimas sin que él llegara a conocer por qué”, Gamboa, *Los impostores*, 2002: 39).

Sin embargo, lo que pretenden en mayor o menor medida los tres protagonistas no es llegar a una experiencia del absoluto, sino, más bien, granjearse su puesto meritario en el reino mundano de la literatura y de la academia. Puesta de lado la parafernalia mística, la trama, rica en peripecias, deja entrever una nueva y trivial concepción de la escritura, como actividad cultural de prestigio, pero también de lucro: el libro como objeto entre ideológico y mercantil cuya producción puede asegurar prestigio y dinero (ambos valores se condensan en el Nobel y otros premios con que sueña Otálora, literato *amateur* de segunda fila, pero ambicioso de primera¹⁸).

Por otro lado, en las ficciones hispanoamericanas de las últimas décadas, los libros esquivos pueden simbolizar también algún fragmento de la verdad histórica silenciada. Pedro de *La materia del deseo* (2001), de Edmundo Paz Soldán, intenta servirse de la novela *Berkeley* escrita por su padre, antiguo héroe de la oposición antidictatorial boliviana, como de una guía para disipar dudas acerca del pasado de su familia y para entender mejor las experiencias de la generación militante anterior a la suya. El libro es, sin embargo, una pista hermética y decepcionante:

La novela estaba plagada de mensajes secretos, de criptogramas que los personajes hacían circular constantemente [...]. [L]a telegrafía o la computadora [...] eran medios ideales para transmitir mensajes cifrados, para convertir al mundo en un código secreto. Mi idea era que esos mensajes dispersos [...] remitían a un solo código, el centro que unía el laberinto textual. Como si la escritura detrás de la trama fuera capaz de ocultar una escritura aún más secreta (Paz Soldán, *La materia del deseo*, 2001: 142).

¹⁷ Otro motivo autorreferencial en la novela, que alude al conocimiento absoluto, aparece a propósito de Mateo Ricci, un jesuita del siglo XVI, conocedor de la cultura china y autor de *El Palacio de la Memoria*, un tratado sobre el almacenamiento eficaz de los datos en la memoria.

¹⁸ “Si bien los tiempos del *boom* ya habían pasado y Julio Cortázar había muerto, él, sentado en su despacho o cabecando en el tren que lo llevaba a la universidad, soñaba de forma retrospectiva y se veía a sí mismo celebrando algún premio importante en Barcelona, en la casa de Carlos Barral, con García Márquez, Vargas Llosa y Donoso, y se imaginaba las fotos con Neruda y Carlos Fuentes. A veces, ayudado con la complicidad de algunos pisco sours, tejía en su mente charlas telefónicas con Julio Cortázar en las que el autor de *Rayuela* lo invitaba a su casa. Cabrera Infante, Fuentes iy Chouchén Otálora...!” (Gamboa, *Los impostores*, 2002: 59).

La historia de la muerte del padre guerrillero no se puede reconstruir a partir de esta novela, porque cada "historia verdadera", al igual que un testimonio o una narración individual, encubre intereses y participa en la guerra de los discursos. En una serie significativa de novelas hispanoamericanas, este problema de la transcripción de la experiencia, alegorizado bajo la forma de los libros o documentos "imposibles", se coloca en el escenario de los conflictos entre la generación que en el siglo XX participó en las guerras, guerrillas y actividades de oposición (o al contrario, en la represión estatal), y la generación de sus descendientes, hijos o nietos¹⁹. Dichos objetos textuales refractarios encarnan las dificultades en torno a la reconstrucción de la historia reciente, cuyos sectores, en varios países, han sido apropiados por los diversos bandos enfrentados en los conflictos internos.

En *La pesquisa* (1994), de Juan José Saer, la trama se articula igualmente en torno a esta cuestión: los textos y la textualización de la historia. Pichón Garay, exiliado argentino en París, experto en temas literarios, vuelve tras una larga ausencia a su país, donde se encuentra con su amigo del alma, Tomatis. Oficialmente vuelve para encargarse de la venta de unos bienes familiares (ya que su madre ha muerto hace poco y su hermano gemelo, Gato, había "desaparecido" con su esposa durante la dictadura), pero hay también un intrigante asunto literario descubierto por sus amigos argentinos y que termina imponiéndose como uno de los hilos cruzados en la trama: entre los papeles de Washington, escritor y amigo, muerto también unos años atrás, ha aparecido el manuscrito de una novela anónima de importante volumen, titulada *En las tiendas griegas*.

En el tiempo principal de la novela, los amigos, Pichón, Tomatis y Soldi, un joven crítico literario en ciernes, mantienen prolongadas charlas en que predominan los temas libresco; pero además, Pichón cuenta a los amigos un extraordinario caso criminal ocurrido en París: mujeres ancianas eran asesinadas con regularidad y la policía tardó meses en descubrir al autor. Como el relato se prolonga durante varias veladas, de hecho va tomando, dentro de la narración-marco, la forma de una novela policiaca "por entregas".

Mientras tanto, los amigos emprenden una expedición en lancha a la casa de la hija de Washington, que es una parodia de los viajes en búsqueda del tesoro o de los sigilosos desplazamientos detectivescos. La hija de Washington prohíbe terminantemente acceder al manuscrito misterioso y sólo deja a los amigos hojear unas páginas. Son llamativas las precauciones que toma esta temible guardiana del tesoro para no dejar escapar el manuscrito de sus manos: en una caja metálica está la carpeta de cartulina y dentro de ésta, otra de plástico. Las observaciones minuciosas de la forma del manuscrito, la tipografía, la calidad de las frases (tratando de sacar el máximo de información en el breve

¹⁹ Véase también el capítulo 6.

tiempo concedido), son asimismo levemente paródicas de una inspección detectivesca.

Se conforman así dos investigaciones en el espacio narrativo: la que lleva en París el comisario Morván, protagonista del relato metatextual de Pichón, y la aventura seudodetectivesca de los amigos, convertidos en exploradores de manuscritos.

Una y otra investigación remiten, en realidad, a una cuestión común, la de los ejercicios de textualización de la verdad: la resistente a la retórica verdad de nuestras intenciones y vidas, de nuestras historias colectivas. El punto ciego alrededor del cual giran los relatos de detección citados es el destino, nunca desvelado, de Gato y Elisa, asesinados durante la dictadura. Esta verdad, o incógnita, pesa sobre la conciencia de Pichón (quien se negó a venir desde París cuando ocurrieron los trágicos acontecimientos), se evita en las conversaciones de los amigos y emerge sólo contadas veces en toda la narración focalizada, en su mayoría, en la mente de Pichón. Ambas historias imbricadas en *La pesquisa* problematizan la posibilidad de una representación objetiva de la historia y alegóricamente lo representan dos personajes de la novela misteriosa, que poseen dos perspectivas de la guerra troyana: el Soldado Viejo, que posee la verdad de la experiencia, y el Soldado Joven, que posee la verdad de la ficción gloriosa de los vencedores.

Al lado de objetos textuales comentados, con una forma todavía más o menos convencional, cabría situar uno que representa varios libros a la vez; es más, toda la institución literaria. La onírica máquina de producir relatos, en *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia, le ayuda a Macedonio Fernández a luchar contra la muerte de su mujer y a restañar la herida de su ausencia, simulando su voz: “Ella era La Eterna, el río del relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo. ... como Dante construyó un mundo para vivir con ella. La máquina fue ese mundo y fue su obra maestra” (Piglia 1992: 46). Es una alegoría de la identidad del artista, de su relación con su propia obra y de la memoria que en esta obra se puede inscribir. En el artefacto metálico se encuentra apresada y eternizada el alma de Elena, la esposa muerta de Macedonio, que ha de conservar la memoria de ambos, dando origen a una infinitud de textos creados a base de unos relatos orales, subversivos, de resistencia a un estado totalizador, que circulan por la ciudad fantasmal. El motivo de la máquina remite a la tradición de criaturas literarias, ideales y especulares, que encarnan las fantasías del artista. Es “un objeto doble” que reúne rasgos contradictorios: “la condición masculino-femenina imaginaria del creador, y conjuntamente su trabajo de parto, su esfuerzo vital, su (auto)erotismo volcado en la obra, su condición de padre-hijo-amante-esposo de ésta, que es como un pedazo de sí mismo” (Orecchioni Havas 2010: 321).

Alrededor de la máquina continúa mientras tanto la lucha entre los agentes del estado y los militantes de la resistencia, convirtiéndose esta productora de

relatos (dotada de voz femenina) en el espacio antagónico donde los discursos de varias fuentes rivalizan por una problemática verdad.

Los textos, objetos de fervorosa búsqueda en la narrativaseudocriminal, están marcados por la ambigüedad: por un lado, prometen proporcionar la información necesaria para esclarecer el enigma, pero por otro, en ellos cantan las sirenas de la ficción enajenadora.

En vez de permitir superar una etapa de la investigación, tras su desciframiento, los objetos textuales no se revelan sino en sus fragmentos, o bien, aun leídos íntegramente, permanecen herméticos (la novela del padre de Pedro en *La materia del deseo*, de Edmundo Paz Soldán, el poema de Cesárea en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño; otros casos que aparecerán más adelante: la biografía histórica redactada por Maggi en *Respiración artificial*, el manuscrito de Arlt en su cuento “Nombre falso”; ambas obras son de Roberto Piglia). Los objetos-textos mantienen su “promesa del saber” y su poder de seducción, pero, al fin y al cabo, resultan inabordables, desviados de su función primera. Insertos en una fábulaseudocriminal, desintegrada, no funcionan ya como indicadores de las posibles pistas hacia el origen del misterio, revistiéndose en cambio de funciones que interfieren con el ámbito político o económico.

Al culto del libro sagrado se le han superpuesto hoy diversas ansiedades. Se lo persigue para apoderarse de la herencia espiritual de los antepasados, para atenuar una ausencia o iluminar algún sector de la historia, sustraído al control estatal.

O, en otro orden de cosas, para que dé acceso a la celebridad en el mundo de las letras. Porque si existe algún culto hoy, es el de la institución literaria, fuente de celebridad, de poder de opinión ejercido a través de los medios de comunicación, así como de ingresos no despreciables. Los fragmentos textuales, degradados y descontextualizados, como en las historias de Bolaño, expresan tal vez la nostalgia, arcaica, del aura sagrada que rodea un objeto de arte. Pero en la era que Canclini llama “postautónoma”, los intereses económicos resitúan las obras artísticas en un espacio de “intersecciones más complejas entre arte y sociedad, entre creatividad, industria y finanzas, que las que alimentaron los dilemas entre valor económico y valor simbólico en las estéticas clásicas” (2010: 14).

Entre la necesidad de buscar causas y el conocimiento negado

En las reflexiones sobre la dimensión epistémica del género criminal, es interesante observar que en la conciencia de los personajes, el motivo del crimen puede funcionar como un acontecimiento de “origen”, un evento que desencadena el proceso cognoscitivo y a partir del cual se puede configurar la

realidad como una intriga. Gracias a ello, según Ricoeur, determinados eventos cobran el sentido de comienzo, nudo o desenlace, disponiéndose en una secuencia narrada, es decir, comprensible en términos de vida humana (1986: 15–19). Desde esa perspectiva, el crimen sería un acontecimiento de origen por excelencia, porque sus huellas violentas estimulan a buscar motivos, investigar causas y asignar significados. Esclarecer la incógnita de este comienzo equivaldría a ir en pos de la causa primera en que se puede apoyar un razonamiento para establecer la cadena lógica. Es la causa común de los filósofos, los psicoanalistas, los teólogos y los detectives, como señalaba Eco en las ya citadas “Apostillas a *El nombre de la Rosa*”.

Con tal función puede aparecer el crimen (el delito, la muerte, el secreto) en los relatos contemporáneos, donde la pesquisa está integrada en unos conjuntos narrativos que eluden el desarrollo formulario de la trama detectivesca y expanden más de lo habitual algunos motivos, como, por ejemplo, el del crimen “original”:

La muerte era el efecto de una causa que en su momento no habían conseguido discernir. Sólo por eso, y por esa razón, no pudieron dar con el autor del hecho. El autor bien podía ser su propia víctima: bastaba para ello con admitir la hipótesis del suicidio. Pero incluso para sostener esta alternativa, se precisaba una causa que lo explicara todo. Y esa causa les había faltado a los que indagaron la muerte en su momento (Martín Kohan, *Segundos afuera*, 2005: 104).

El ansia de sentido al que metafóricamente apunta la pesquisa criminal traslada los significados a la esfera existencial (por qué y para qué vivir) y a la filosófica (cuál es el principio, aceptable para la razón, en que se funda la organización del universo). El crimen y sus causas se convierten en la apuesta de un partido entre el hombre y la nada. La reflexión del narrador de la novela de Kohan, enfrentado a un caso irresuelto de muerte súbita, deja entrever la paradójica expectativa de sentido atribuida a la muerte: “Si al menos hubo un muerto, me digo, el vacío no es total [...]. Si lo del muerto al menos es cierto, habrá entonces que desbrozar, con paciencia, con la misma paciencia que hace años tuvimos, todo el resto: lo que sí y lo que no («Entonces un muerto hubo») depende de eso” (*Ibíd.*: 128). Este protagonista sólo tiene un acceso indirecto, a través de las notas de prensa y las relaciones ajenas, a la muerte en cuestión, sucedida hace años. No asiste pues personalmente al hallazgo del cuerpo como suele pasar en los relatos detectivescos. Aun así, la noticia de que hubo, una vez, un cuerpo inane, tiene la calidad de una evidencia material, a salvo de las objeciones, dudas y razonamientos. El muerto parece tener un grado de existencia infalible, difícil de cuestionar, y a partir de esta verdad “material” se constituirá la ulterior labor reconstructiva (“un cuerpo colgado de un cinto en una habitación de hotel era un hecho demasiado concreto, demasiado cierto como para no ser verdad”, *Ibíd.*: 49).

La idea del hecho transgresor o su resultado (en el caso extremo, el cadáver), en el que pudiera asentarse toda una construcción intelectual, emerge en otros relatos seudocriminales. El subversivo escritor del relato “Encuentro en Saint-Nazaire”, de Piglia, “[t]omaba un hecho cualquiera, un hecho aislado, elegido al azar, y lo trataba como si fuera un crimen” (2000a: 117). En otro lugar, este mismo personaje conjetura sobre la existencia de un “diccionario de una lengua privada en el que brillara (como un sol muerto) el aire de un crimen. Un hecho único que revelara, con toda intensidad, la clave de esa lengua íntima” (*Ibíd.*: 153). Crímenes, actos de extrema violencia (mutilaciones, agresiones sexuales, fraudes, asaltos) son esos “eventos” sólidos que irradian luz negra; actúan a la vez sobre la imaginación y las emociones como máximos potenciadores del sentido y se encuentran en la raíz de los mitos: “Usar la muerte para hacer algo extraordinario y dejar su nombre grabado en la memoria del pueblo” (*Ibíd.*: 140). Donde irrumpe el crimen, desaparece la ninguneidad del vivir cotidiano, dominado por la casualidad y la rutina. Es la condensación violenta de la aventura y la experiencia, sobre las que uno de los protagonistas de Ricardo Piglia afirma que hoy ya no existen, sustituidas por su parodia (“Sencillamente se me ocurre que la parodia se ha desplazado y hoy invade los gestos, las acciones”, *Respiración artificial*, 2001a: 112). O por una realidad transparente, que ha perdido su sombra y se multiplica en la sucesión mediática de simulacros, tal como lo entiende Baudrillard. En el mundo actual, descrito en términos de fluidez y movilidad, donde los límites impuestos a la transgresión se esfuman, se hace cada vez más apremiante la búsqueda de una experiencia que dé sentido y magnifique una vida individual; aunque haya que recurrir a lo ilícito.

Otra notable ampliación del significado de los motivos criminales típicos consiste en prolongar sobremanera la pesquisa y magnificar la duración del misterio maligno, el cual en un relato canónico queda mitigado por la identificación final del delincuente. El efecto seudocriminal hace pesar las insondables amenazas sobre el universo representado durante un tiempo indefinido. Es un estado parecido al que afecta a las sociedades sometidas al terror estatal (“Nadie decía nada. Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza”; Piglia, *La ciudad ausente*, 2003: 14). El equilibrio, que habitualmente es restablecido al cabo de una pesquisa detectivesca exitosa, aquí se convierte en una meta inalcanzable, ya que la investigación no arroja los resultados esperados.

De por sí la naturaleza del criminal se caracteriza por la inminencia ontológica, afirma un filósofo, y su presencia/ausencia se hace sentir en proporción inversa al anonimato en que dicho criminal permanece durante la mayor parte del relato detectivesco. Tiene pues una presencia sin nombre (Chareyre-Mejean 1995: 106–107) y cobra importancia, paradójicamente, merced al misterio que lo envuelve desde el principio. Pero lo que hacen los relatos con el efecto

seudocriminal es prolongar la incógnita de la identidad del criminal, sombría y persistente, eludiendo incluso la breve llama de reconocimiento que habitualmente sobreviene al final.

La narrativa del chileno Roberto Bolaño muestra de forma persuasiva la permanente tensión en que viven los grupos humanos en unas comunidades donde el crimen se ha vuelto hecho cotidiano. En la parte central de la novela 2666²⁰ se relatan las vivencias de los protagonistas en la ciudad fronteriza de Santa Teresa, entre México y Estados Unidos (trasunto literario de Ciudad Juárez), donde con una regularidad escalofriante tienen lugar asesinatos de mujeres jóvenes, obreras de las maquiladoras, fábricas norteamericanas que emplean una mano de obra barata en las zonas de libre comercio. El miedo a los asesinos, quienes permanecen impunes durante años, se generaliza y se posa en el subconsciente colectivo. Cuando los crímenes se multiplican y su bestialidad va en aumento, el miedo se vuelve contumaz y omnipresente como el telón de fondo de la vida diaria. Un reportero observa esta misma conciencia “en estado de sitio” entre los habitantes de todas las zonas de México amenazadas por el narcotráfico:

El grado de anomia, la incapacidad de nombrar, contigua a la ausencia de reglas en la sociedad y, sobre todo, a la falta de cumplimiento de las reglas, o su ruptura, desvío, manipulación sistemática, facetas encubiertas de la misma anomia, aparece como el primer aviso del desbordamiento del miedo, que cuando se expresa en su madurez adquiere el rango supremo de pánico. Paradójico, ambivalente, ambiguo, el miedo permite la sociabilidad tanto como la destruye: da y quita certidumbres (González Rodríguez 2009: 80).

Las peripecias narradas en la narrativa pseudopolicial transcurren en lugares caóticos, fronterizos y movedizos, como Ciudad Juárez descrita por el citado González Rodríguez, tomada casi totalmente por la criminalidad organizada, convertida en un espacio asocial, impenetrable y peligroso. La Santa Teresa de 2666 se asemeja de este modo a “un «cráter», el agujero negro del crimen múltiple sin solución”, como define un crítico esos no-lugares recurrentes en la prosa de Bolaño (Paz Soldán 2008: 18): espacios “apocalípticos”, literales y metafóricos, ciudades rizomáticas como el D. F. en *Los detectives salvajes*, ciudades de paso como la indiferente Barcelona de sus relatos, las trincheras de la segunda guerra mundial en 2666, el sótano de las torturas en *Nocturno de Chile*. Las sonadas capacidades detectivescas –espíritu analítico, intelecto deductivo, creatividad narrativa– dejan de ser útiles en esos laberintos de piedra y hormigón.

La verdad, el develamiento del secreto, cualquier origen posible, tal como Santa Teresa, es un territorio fragmentado o en proceso de fragmentación, donde la

²⁰ Citamos la edición de Anagrama, Barcelona 2004.

posibilidad de rearmarse o descomponerse operan al unísono. Revelación y secreto, de tal modo, serán entonces parte del mismo movimiento (Espinosa 2006: 75–76).

Laberintos de signos, pero también de intereses criminales. En las ciudades convertidas en reinos del crimen, como Medellín en la narrativa colombiana reciente, por ejemplo, en *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, los clásicos procedimientos policiales y jurídicos que desencadena un asesinato se vuelven físicamente imposibles. Esto ocurre porque la des-organización actual del espacio urbano y social, en vez de permitir la persecución legal, fomenta la proliferación del crimen:

¿Cómo llenar, en efecto, veinte pliegos de papel sellado consignando la forma en qué cayó el muñeco, si nadie vio aunque todos vieran? Para eso se necesita imaginación y los funcionarios de hoy no la tienen, como no sea para robar y depositar en Suiza. Acto jurídico trascendental, oficio de difuntos, ceremonia de tinieblas, el levantamiento del cadáver, ay, no se realizará más (Vallejo 2003: 41).

La inapresable ubicuidad de los asesinos en *2666* inspira miedo porque ellos están cerca sin que se les pueda nombrar, es decir, poner a distancia por medio del lenguaje²¹. Los habitantes de Santa Teresa son presa del miedo que provoca esta omnipresencia criminal, sin rostro, pero presentida con angustia. Se podría decir que el miedo colectivo resulta del forcejeo entre el orden simbólico (los signos del lenguaje que pretende nombrar y estabilizar a los asesinos) y “lo real” de signo lacaniano, que abrumba por su crueldad inominada. En la novela *2666*, el poder que tiene lo oculto de crear un efecto de inminencia angustiante le es también atribuido, de forma inesperada, al misterioso escritor Archimboldi, perseguido durante gran parte de la novela por unos críticos europeos. En la etapa mexicana de su pesquisa, uno de ellos hace la siguiente observación:

[S]é que Archimboldi está aquí [...] –¿Y por qué no lo hemos hallado? –dijo Espinoza. – Eso no importa. Porque hemos sido torpes o porque Archimboldi tiene un gran talento para esconderse. Es lo de menos. Lo importante es otra cosa. –¿Qué? – dijo Espinoza. – Que está aquí – dijo Pelletier, y señaló la sauna, el hotel, la pista, las rejas metálicas, la hojarasca que se adivinaba más allá en los terrenos del hotel no iluminados. A Espinoza se le erizaron los pelos del espinazo. La caja de cemento en donde estaba la sauna le pareció un bunker con un muerto en su interior. – Te creo – dijo, y en verdad creía lo que decía su amigo. – Archimboldi está aquí – dijo Pelletier –, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él (Bolaño 2004: 207).

²¹ En el género criminal, el asesino es *innombrable* en el comienzo y su anonimato supone la condición necesaria para que pueda desarrollarse una historia, la cual equivale a la reconstrucción laboriosa de una identidad cuya existencia es indudable, pero elusiva, ubicua, invisible: “Le roman policier n’a pas pour objet une présence d’abord invisible: il porte sur l’invisibilité comme présence” (Chareyre-Mejean 1995: 106).

En 2666, la ausencia, la contigüidad invisible de Arcimboldi, un escritor desconocido incluso por sus admiradores, produce un malestar parecido al que sienten los habitantes de Santa Teresa traumatizados por los asesinatos que ocurren a diario. En otra investigación literaria de las que nos prodiga Bolaño, en *Estrella distante* (1996), el poeta Wieder, acusado de crímenes cometidos en la era pinochetista, se esfuma de la vida pública. Uno de los personajes, que muchos años después intenta desentrañar su personalidad en un ensayo sobre los escritores aberrantes, siente una rara impotencia:

Y en efecto, Bibiano, que se ríe a sus anchas de los torturadores argentinos o brasileños, cuando enfrenta a Wieder se agarrota, adjetiva sin ton ni son, abusa de las coprolalias, intenta no parpadear para que su personaje [...] no se le pierda en la línea del horizonte, pero nadie, y menos en literatura, es capaz de no parpadear durante un tiempo prolongado, y Wieder siempre se pierde (Bolaño 2000a: 117–118).

Es imposible no parpadear, sobre todo cuando miramos de frente una luz, y en la novela, la impresión que producen la persona y la obra de Wieder (autor de poemas escritos con el avión en el cielo y otros *happenings* realizados con plena aquiescencia del régimen militar) se expresa con el léxico de la perfección: extraño brillo, claridad, coherencia cristalina, voluntad inquebrantable. La simbología de sus escritos hechos con el avión también remite claramente a las fuerzas providenciales, venidas del cielo (citadas de la Biblia). Pero si estas apariciones son apocalípticas, no anuncian, sin embargo, ninguna redención. Wieder se pierde en el horizonte –su avión internándose en una nube de tormenta, o bien su rastro esfumándose en la época posdictatorial– que es el horizonte de la comprensión del fenómeno monstruoso: un asesino múltiple, como lo llama el narrador, que es al mismo tiempo capaz de sufrimientos y arrebatos poéticos.

Cuando Eco afirma que “[t]oda historia de investigación y conjetura nos cuenta algo con lo que convivimos desde siempre (cita pseudoheideggeriana)” (“Apostillas a *El nombre de la Rosa*”, 1984), indica la dirección en la que se desarrolla el motivo del crimen en este tipo de relatos: metáfora del sentido, maligno tal vez, que se escapa; en otros términos, metáfora de la semiosis perpetua. Los protagonistas-seudodetectives se internan en “[j]ardines de jardines de proliferantes senderos, inagotables formas de agotar la vida de un hombre, la vida de un texto” (Paz Soldán 2001: 127).

Ya en los relatos modernistas hispanoamericanos (Horacio Quiroga, Ladislao Holmberg), cuyos protagonistas descifraban secretos transitando entre las ciencias visibles y las ciencias ocultas, se ponían en evidencia, como advierte Ludmer, “la indeterminación interpretativa, la textualidad del enigma y la *ambivalencia de la literatura*” (1999: 148; subrayado original). Se desplazaba y redefinía de este modo la división entre la racionalidad y la locura, así como entre

la legalidad y el delito. Más adelante, en el curso del siglo XX, varias formas de dicha indeterminación son rastreables en las teorías, por así decir clásicas, del pensamiento posmoderno, como, por ejemplo, la de la *différence*, concepto con el que Derrida señala que el efecto del sentido surge gracias al fenómeno de la *huella pura*, la escritura fundada en la diferencia entre los elementos de la lengua o de cualquier sistema semiótico. La *différence* permite la articulación de la lengua y “funda la oposición metafísica entre lo sensible y lo inteligible, luego entre significante y significado, expresión y contenido, etc. Si la lengua no fuera ya, en este sentido, una escritura, ninguna «notación» derivada sería posible” (Derrida 1971: 19). La huella diferencial no denota ni permite abarcar en el sistema semiótico ningún ente presente en el sentido metafísico.

Esto induce a pensar en la lengua como en un sistema basado en la ausencia, un juego de reflejos donde los signos remiten a otros signos, sin garantías de poner al interpretador en contacto con la realidad. Es más, enajenándolo incluso de su propio “yo”, “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen”, como escribe Barthes en *La muerte del autor* (1994: 65). El sujeto, si se manifiesta, es solamente una instancia formal surgida en el cruce de los trayectos de diferentes textos ajenos convocados en el propio. El autor, empírico, consistente en su identidad, muere, en una metáfora que puede inspirar analogías criminales. Como aquellas de Baudrillard, quien habla de la realidad secuestrada y asesinada, una realidad que desaparece “por su proliferación, contaminación, saturación y transparencia, extenuación y exterminación, por una epidemia de simulación, transferencia a la existencia secundaria de la simulación” (1991: 10). Este crimen es perfecto porque desaparece el asesino, las huellas y la víctima, o, en otras palabras, la distinción entre la realidad y la ilusión, vital para las grandes culturas de la humanidad, pierde su sentido (Baudrillard, 1996: 6–9). El imaginario de la eliminación, ausencia y muerte, básicamente posestructuralista (podrían mencionarse aún: el silencio, de Blanchot, el vacío de la falacia identitaria, de Lacan), reaparece en unas reminiscencias más o menos simplificadoras, en los esfuerzos interpretativos de los personajes ficcionales. Los vemos avanzar en su labor de interpretar indicios y signos, internarse en redes semióticas que no hacen progresar la investigación, la cual, al contrario, termina aislándose en un espacio creado por los propios códigos:

Mi destino, esos días, parecía ser el de perderme en los laberintos de mis propias fantasías hermenéuticas. La culpa acaso no era de los textos sino de lo que yo les exigía a ellos, en mi afán sobreinterpretador, mi capacidad de bifurcarme en mil minucias que atentaban contra la posibilidad de una lectura matriz. Quizás a veces un puente significaba un puente. Quizás. Me era imposible aceptarlo así; iba contra mi naturaleza, que veía en torno a él una conjura de códigos que necesitaban ser descifrados para aprehender el universo (Paz Soldán, *La materia del deseo*, 2001: 126).

Edmundo Paz Soldán (1967) presenta en sus novelas unas historias arraigadas en la realidad actual de Bolivia. Sus protagonistas son unos nómadas (atrapados, por ejemplo, en un vaivén entre Bolivia y Estados Unidos), que disfrutaban de las nuevas tecnologías comunicativas y mediáticas. Desde el auge del policial metafísico, en las décadas 1960–1980, hasta la Hispanoamérica del cruce de los siglos ha habido, sin embargo, cambios notables en el escenario en el que se experimenta la duda cognoscitiva. Si antes el universo se intentaba reduplicar con libros o mapas, hoy el mundo representado ficcional está plagado de pantallas, textos mediáticos y mensajes digitales, que han sustituido o erradicado la vieja realidad²². Aunque el ansia de alcanzar el núcleo duro de la verdad persiste, se diría que los protagonistas se mueven entre los simulacros con más naturalidad: “Estamos perdidos en un mar de símbolos”, dice Pedro de *La materia del deseo*, “y nos desesperamos por descubrir los que realmente cuentan. Pero los años nos gastan, y en el fondo cada pista que encontramos en el camino tiene la misma jerarquía de las demás” (Paz Soldán 2001: 266). A cualquier detective le es dado experimentar este sentimiento de pérdida de rumbo, cuando la realidad se revela momentáneamente como un conjunto de elementos inconexos, igualmente aptos de asumir sentido como de rechazarlo. Pero los clásicos superan la incertidumbre y toman el hilo conductor, mientras que los seudodetectives se detienen y ahondan la reflexión sobre lo que obstaculiza el pensamiento en su camino. Maggi, de *Respiración artificial* (de Ricardo Piglia), realiza una “pesquisa” histórica rescatando de los restos de documentos inciertos la biografía de Enrique Ossorio, un patriota exiliado de la época del dictador Juan Manuel de Rosas. “Estoy como perdido en su memoria”, dice el biógrafo, “perdido en una selva donde trato de abrirme paso para reconstruir los rastros de esa vida entre los restos y los testimonios y las notas que proliferan, máquinas del olvido” (Piglia 2001a: 26–27).

La narrativa detectivesca supone la interpretación de los signos como parte fundamental de la investigación. Dubois la llama “l’écriture du soupçon”, nacida en una época en que la realidad se sienta en el banco de los acusados; como en el psicoanálisis, donde un detalle insignificante de la historia personal puede revelarse como el origen de traumas duraderos; y como en el marxis-

²² Para Lash, a finales del siglo XX la cultura occidental se encontraba en una etapa, iniciada por las vanguardias, en la que la realidad social pasaba a englobar una cantidad cada vez mayor de hechos culturales en detrimento de los hechos naturales. En un punto crítico, la acumulación de los hechos culturales hace imposible su tratamiento en términos tan sólo de representación. La cultura pasa a desalojar la vida, y, al mismo tiempo, en el sentido inverso, a consecuencia del fetichismo del producto masivo y de la hiperproductividad en la esfera simbólica, la vida misma, lo empírico, se vuelven “significantes” (Lash 1990: 172–181). La realidad empieza a despedir brillos artificiales, cargarse de significado y formar parte del espectáculo de la vida, donde es imposible ir más allá de un artificio, que paradójicamente se ha vuelto connatural. Asimismo, Baudrillard dramatiza esta tendencia hablando de “crimen” de la eliminación de la realidad: “la imagen ya no puede imaginar lo real, ya que ella misma lo es” (1996: 8).

mo, que desenmascara la historia fetichizada de la lucha de las clases (1992: 119–137). El detective clásico es capaz de operar una selección entre los objetos de la realidad, convirtiendo los indicios en causas y encadenándolas en un guión que con suerte puede coincidir con la realidad empírica. Sin embargo, la narrativaseudodetectivesca multiplica las situaciones en que los objetos invaden al observador, todos susceptibles de convertirse en indicios; él no sabe con seguridad cómo poner en marcha el razonamiento que descartaría los signos superfluos e impondría un orden a los pertinentes. Las siguientes citas, de nuevo de Paz Soldán, demuestran esta dificultad de selección, que invalida en germen la pesquisa:

Uno de los policías tiene en su solapa un broche de metal con un escudo de colores albirrojos. ¿Qué quiere decir? Ésa es la pregunta que siempre te haces, la inevitable búsqueda de la madriguera donde se esconde el sentido. Porque asumes que nada de lo que encuentran tus ojos es lo que es; casi todo es símbolo, metáfora o código de otra cosa. La forma nerviosa de gesticular que tiene el policía, con los brazos extendidos y agitando los dedos como si estuviera utilizando un lenguaje incoherente para hablar con los sordos; que el cinturón de cuero se haya saltado una de las rejillas de los pantalones [...]. ¿Cuál es el sentido de preguntarse por el sentido? (*El delirio de Turing*, 2004: 244–245)

[...] en la cancha de básquetbol, unos jóvenes escuchaban a Garbage en una radio a todo volumen [...]. ¿Eran los enamorados y los adolescentes casuales partes del paisaje, o estaban ahí para dar cuenta de todos sus movimientos? Todos podían ser sospechosos: la Mamá Grande insistiendo en sacarle polaroids. Pixel grabándolo. Alissa filmándolo (*Sueños digitales*, 2000: 213).

O bien todo se vuelve significativo, pero el principio ordenador de ese material no existe; en otras palabras, existen demasiadas posibilidades de organizarlo. Un protagonista de *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa, está hurgando en los documentos del Archivo Policial guatemalteco. Las pistas lo llevan a unos supuestos crímenes estatales, algunos vinculados con episodios que afectaron años atrás a su familia: “En realidad –le digo–, creo que ahí no hay nada que no sepamos ya. Un montón de detalles, nada más (¿Pero –me pregunto en silencio– no dice el refrán que allí precisamente, en los detalles, está Dios –que acecha)” (Rey Rosa 2009: 167; subrayado original).

¿Todos los detalles serían elocuentes? ¿O ninguno de ellos? Estas preguntas surgen necesariamente cuando no hay un código o clave universalmente válida; cuando ya no existe una sola interpretación oficial. “Cada palabra podía ser un mensaje. Cada letra. ¿Quién llega? ¿Quién está por llegar?”, se pregunta un censor en *Respiración artificial* de Piglia, sin poder imponer un orden revelador a las cartas interceptadas, supuestamente cifradas por la oposición (2001a:102). El investigador de *La ciudad ausente*, del mismo autor, trabaja en una pieza “llena de papeles, anotaciones, textos pegados en las paredes, diagramas. Grabaciones. Algo estaba fuera de control” (Piglia 2003: 86).

Aunque la realidad se llena de intrigas, la verdad no se revela sino a medias. O, cuando es descubierta (“La loca y el relato del crimen”, de Piglia, *Estrella distante*, de Bolaño), no trasciende, conservando el estatus de una “fábula” privada. El curso de las investigaciones queda truncado, bloqueado por las dudas. Y el final, suspendido en la incertidumbre, además de subvertir la estructura convencional, constituye una negativa fuerte a permitir el acceso al conocimiento. Así, en *Sueños digitales* de Paz Soldán no queda claro si el colapso final de Sebastián es resultado de su trastorno mental o bien de un trastorno “objetivo” en la realidad manipulada por las agendas del estado (motivo del policial metafísico pero inserto en la vida cotidiana de la Bolivia actual). Y Pedro, de *La materia del deseo* de este mismo autor, no es capaz de optar por una de las historias que ha llegado a reconstruir indagando el pasado de su padre militante fallecido años antes: “Conjeturas, conjeturas. Todo venía a mí, yo era el lugar de encuentro de las diferentes versiones de la historia. Quería quedarme con sólo una versión y descartar las demás: así mis noches serían más tranquilas. No podía” (Paz Soldán 2001: 283).

La misma tensión, seguida de frustración, aparece en las obras de otros contemporáneos de Hispanoamérica. En las de Roberto Bolaño, la narración adquiere un ritmo acelerado gracias a los recursos de la novela policiaca, de misterio y de aventuras: frases prolépticas y “sibilinas”, que anuncian la inminencia de algo inquietante, expresiones de simbolismo fatídico, indicación de falsas pistas que llevan a la nada (Ventura 2007: 202–203)²³. Expectativas funestas a las que no sigue ningún anticlímax. Su narrativa deja al lector (y al protagonista) desamparado ante unas premoniciones vagamente siniestras y ante unos finales insólitos que interrumpen (en vez de concluir) las tramas. Tanto en los cuentos, como en los fragmentos o episodios que conforman sus vastas novelas, Bolaño suele “congelar el final en una imagen cargada de ambigüedad que tira del hilo del relato y lo tensiona emocionalmente” (Fermín Rodríguez 2007). Usa a menudo fórmulas que remiten a la tradición oral (“No os lo vais a creer, pero ayer”, *El hijo del coronel*, 2007). Sin embargo, una vez esbozada la historia, la narración nos termina abandonando a la intemperie de la duda en el momento menos esperado y no conclusivo; a un paso de alguna revelación, tal vez siniestra, como sugiere Ignacio Echevarría. Así, la realidad inescrutable para los protagonistas transmite su opacidad a los lectores:

²³ “Y entonces el paseo (pero aquí he de precisar que ya no íbamos cinco personas sino sólo tres, el mexicano, el chileno y yo, los otros dos mexicanos se habían esfumado a las puertas del Purgatorio) se convirtió en una especie de paseo por los Extramuros del Infierno. Los tres íbamos callados como si nos hubiéramos quedado mudos, pero nuestros cuerpos se movían como al compás de algo, como si algo nos moviera por ese territorio ignoto y nos hiciera bailar, un paseo sincopado y silencioso [...]” (Bolaño, *Los detectives salvajes*, 1998: 152).

La obra entera de Bolaño parece suspendida sobre los abismos a los que no teme asomarse [...]. [T]oda su narrativa [...] parece regida por una poética de la inconclusión. En ella la irrupción del horror determina, se diría, la interrupción del relato; o tal vez ocurre al contrario: es la interrupción del relato la que sugiere al lector la inminencia del horror (Ignacio Echevarría, Nota preliminar a Roberto Bolaño, *El secreto del mal*, 2007:8)²⁴.

En *Los detectives salvajes* (1997), del mismo autor, la rizomática acción se cierra, tras unas seiscientas páginas de anécdotas, en un aparente cumplimiento de lo que al principio postulaba la pesquisaseudodetectivesca: el hallazgo de Cesárea Tinajero, una poetisa vanguardista cuya obra y memoria están sumidas en el más profundo olvido. Medio siglo después de que Cesárea publicara el último de los escasos poemas, tres jóvenes poetas y una prostituta se pierden en el desierto de Sonora tras sus huellas. Perdiéndose, la encuentran, pero cuando comparecen finalmente frente a ella (viéndole primero la espalda, como en los encuentros con la muerte de los relatos populares), la visión de su persona adquiere una calidad alucinatoria. No se oye directamente ninguna de sus palabras. Los acontecimientos ulteriores se vuelven incomprensibles y la persona perseguida resulta para los *detectives salvajes* tan enigmática como antes del encuentro. Sólo queda consignada su “inmensa humanidad”, como la de un elefante, y la impenetrabilidad de sus ojos, que eran “negros y parecían absorber todo el sol del patio” (Bolaño 1998: 602). La Cesárea real hace su aparición en medio de una escena fantasmagórica; como en la interpretación lacaniana, lo real innominado puede revestirse de formas alucinatorias (Žižek 2001a: 93).

En *Pinamar* (2010) de Hernán Vanoli ocurre una disolución semejante de la realidad para el protagonista, cuyo estado de ánimo hace pensar en un arrebatado esquizoide o en la visión de un drogado. Éste llega, al cabo de una investigación, a un lugar donde espera encontrar a su hermano, supuestamente secuestrado. Al no verlo ahí, no cesa en su empeño y, de pronto, lo “reconoce”, disfrazado en la piel de una de las espléndidas jóvenes camareras. La perspectiva de la primera persona narrativa nos encierra en la locura del personaje. Sin embargo, ¿tal vez la insanidad sea el último y único recurso para forzar un fin exitoso a la búsqueda? Porque el relato de búsqueda, lineal y clásico, y que desemboca en el hallazgo y la verdad, ya no parece posible en la desolada vigilia de la sociedad argentina actual, desintegrada, corrupta y consumista, que la novela de Vanoli representa. El recurso de la locura vidente, de la tradición

²⁴ Véase el fin de la cuarta parte (“La parte de los crímenes”) de *2666*, novela inicialmente concebida como una serie de cinco novelas independientes: “Las Navidades de Santa Teresa se celebraron de la forma usual [...]. Se hicieron posadas, se rompieron piñatas, se bebió tequila y cerveza. Hasta en las calles más humildes se oía a la gente reír. Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse” (Bolaño 2004: 791).

clásica, persistiría aquí irónicamente. El efecto pseudocriminal hace pues que para llegar a la solución de un enigma criminal haya que recurrir a los estados enajenados de la conciencia.

Respiración artificial (1980)²⁵, de Ricardo Piglia, aclamada como símbolo de la resistencia ante el apocamiento espiritual en la Argentina de la dictadura (1976–1983), es un conjunto polifónico de voces organizado en torno a una investigación; se convocan ambos sentidos de la palabra, de estudio científico y búsqueda detectivesca. El narrador, Emilio Renzi, héroe pigliano recurrente, entabla correspondencia con su tío Maggi, actor de un antiguo escándalo familiar y desaparecido desde hace años. En las cartas se perfila un personaje esquivo y fascinante, y el narrador decide reconstruir su historia. A su vez, el tío investiga el destino de un patriota argentino exiliado en el siglo XIX, en la época de la dictadura de Rosas. Cuando Renzi quiere conocer al tío en persona y acude a la cita a un lugar perdido en la frontera entre Argentina y Brasil, se encuentra con el hecho de que ese día mismo, incomprensiblemente, éste había abandonado el lugar y enviado a recibirlo a un amigo suyo, el exfilósofo Tardewski. “Su tío [...] debe estar por llegar. Sí, le digo, debe estar por llegar” (177). Esta inminencia de lo que está por revelarse –la solución a punto de formularse, el secreto a un paso de ser descubierto, la búsqueda próxima de finalizarse– es parte del efecto pseudocriminal que mantiene en pie la acción y despiertos a los protagonistas y lectores. Las alusiones a la eventual vuelta de Maggi se multiplican y crean el pretexto para que la conversación entre Renzi y Tardewski se prolongue hasta la madrugada. “Si no ha venido [su tío] es porque, en el fondo, ya no era necesario –comenta Tardewski a propósito de la infructuosa espera–. Más importante [...] fue dejar esos papeles, decidirse a abandonarlos y elegirlo a usted para que los recibiera” (217). En su trabajo de biógrafo, Maggi se debatía con los dilemas tales como la inflación de las palabras, la relatividad del orden impuesto a los hechos, la opacidad de lo real; pero a pesar de ello asumía el reto de la pregunta dirigida por Ossorio, el protagonista de su estudio, en su diario inédito: “¿Quién va a escribir esta historia?” (32). Redactaba su libro, pero es como si precisamente este acto le obligara a desaparecer, dejando pendientes todas las dudas relacionadas con la escritura, la identidad, la autoría y la verdad histórica (“Ya no vendrá esta noche, dijo Tardewski. Tal vez no llegue, el profesor, esta noche y usted, entonces, por un tiempo, quizás no podrá verlo. Eso no tiene importancia, dijo. Sólo tiene importancia, dijo, lo que un hombre decide hacer con su vida”, 215).

La ausencia final del profesor frustra aparentemente la búsqueda de su sobrino Renzi, pero incluso si éste no llega a conocerlo, en las carpetas del libro a medio terminar, dejadas expresamente para él, “[e]ncontrará... la clave de su ausencia... Allí está el secreto, si es que hay un secreto” (218). En las últimas

²⁵ Todas las citas proceden de la edición de Anagrama, Barcelona 2001.

líneas se cita el encabezamiento de un texto, probablemente sacado al azar del diario de Ossorio: “Al que encuentre mi cadáver” (218). Final de la novela que remite a tantas aperturas típicas de relatos detectivescos: el hallazgo de un cadáver simbólico, cuya presencia cruda hay que insertar en una cadena de actos racionalmente dispuestos. Final suspendido pues, porque el “perseguido” se escabulle y deja una “pista” con la que teóricamente podría abrirse una pesquisa; pero en realidad es sólo el esbozo de un libro, lleno de lagunas, una especie de residuo que no aporta pruebas concluyentes; un objeto no interpretable (ya que la novela termina ahí) y símbolo del conocimiento negado. Por otro lado, sin embargo, este manuscrito, a la vez que connota las aporías de la semiosis perpetua, se abre también a la dimensión moral de la historiografía, sugiriendo que su deber consiste en reinscribirse una vez y otra en el presente (una cuestión que el efecto seudocriminal resalta en la narrativa hispanoamericana actual: fragmentariedad de los documentos existentes *versus* necesidad de iluminar la historia reciente).

En *La muerte me da* (2008) de la mexicana Cristina Rivera Garza, la investigación del caso escalofriante de los hombres castrados previsiblemente no se resuelve, pero sí arrastra a los personajes en un torbellino de presentimientos culposos, identificaciones empáticas con el asesino (¿la asesina?) y reflexiones sobre la violencia física, por un lado, y la cultural, por otro. “Entonces es cierto que nunca pudiste encontrar evidencias”, se oye decir la detective frustrada. “Un caso tan brutal y tú sin evidencias. Ni motivo. Ni arma. Ni pene. Nada. Eso fue lo que produjo tu investigación. Nada” (Rivera Garza 2008: 263). Al final de la polifónica novela aparece un rastro, el de la autora de una serie de poemas, donde, años más tarde, se alude a aquellos hechos criminales. ¿Quizá sea ella persona perseguida? Pero el asesino permanece en la sombra. Así confluye la sospecha sobre la autoría de los crímenes con las preguntas dirigidas a un texto literario: ¿quién escribe?, ¿quién habla?, ¿cuál es su secreto? Sin embargo, “el mensaje es intocable [...]. La poesía. El mensaje está más allá” (*Ibíd.*: 172). La novela termina con una pregunta: “¿Será siempre la respuesta un nombre falso?”. Y se oye algo como una respuesta elusiva: “No tienes derecho a saber nada sobre los muertos” (*Ibíd.*: 353).

Un corrolato de la decepción que acompaña el contradictorio hallazgo de la ausencia lo constituye la manera de percibir y construir el espacio. Los protagonistas de los relatos seudocriminales no sólo enfrentan la maraña de las inescrutables intenciones y motivaciones humanas, sino que, por añadidura, vagan por ciudades caóticas, suburbios degradados o pueblos perdidos en el desierto, que se convierten en espejismo, como para los *detectives salvajes* de la última parte de la novela homónima:

El viaje hacia El Cuatro fue accidentado. Nos pasamos casi todo el día en la carretera, primero buscando El Cuatro, que según nos habían dicho estaba unos ciento

cincuenta kilómetros al norte de Hermosillo, por la carretera federal y luego, al llegar a Benjamín Hill, a la izquierda, hacia el este, por un camino de terracería en el que nos perdimos y volvimos a salir a la federal, pero esta vez unos diez kilómetros al sur de Benjamín Hill, lo que nos llevó a pensar que El Cuatro no existía, hasta que de nuevo nos metimos por la desviación de Benjamín Hill (en realidad para llegar a El Cuatro es mejor coger la primera bifurcación, la que está a diez kilómetros de Benjamín Hill) y dimos vueltas y vueltas por parajes que a veces parecían lunares y a veces exhibían pequeñas parcelas verdes, y que siempre eran desolados [...] (Bolaño 1998: 577).

En la prosa de Bolaño, tanto los espacios urbanos como los naturales connotan la decadencia y el no-ser, la dejadez y lo anti-humano: basureros, desiertos, parques abandonados, piscinas secas, suburbios laberínticos, sótanos, almacenes abandonados, tugurios sicodélicos. La pérdida de rumbo que sus personajes asumen con lucidez se refleja pues en el espacio y convoca el estilo correspondiente. Las frases de Bolaño pueden prolongarse multiplicando expresiones que crean “paisajes de fin de batalla: cementerios, ruinas, campos poblados de cadáveres, horizontes desolados” (Decante-Araya 2007: 26), y que remiten, a fin de cuentas, a “la experiencia del lenguaje que toca sus propios límites” (*Ibíd.*: 28).

Los desplazamientos de los protagonistas de las fábulas seudocriminales no dibujan un mapa coherente; de sus acciones no emerge ninguna visión de conjunto – ni del espacio que se atraviesa, ni del caso que eventualmente se investiga. Estos relatos deconstruyen el andamiaje genérico del relato criminal y acceden a “nuevas representaciones y distintas vertientes del sentido”, creando, en palabras de Víctor Bravo, “zonas de resistencia a la inteligibilidad” (1998).

La paranoia común: actitud de suspicacia acrecentada entre los protagonistas ficticiales

La hermenéutica contempla al ser humano como orientado desde el origen hacia un diálogo interpretativo con el mundo en busca de respuestas a las preguntas esenciales sobre la vida, la muerte y sus sentidos. Se interpretan textos propiamente dichos, porque por definición vehiculan sentidos, pero también mensajes y señales emitidas por la realidad misma. La trama criminal –también sus elementos en dispersión– es, en unos de sus niveles, una fábula alegórica sobre la persecución de los significados que han de producir la constelación llamada el “sentido de la vida”. Pero en un mundo en que se intuye la inestabilidad de los significados, en que el discurso se entiende como un juego basado en convenciones, y no un instrumento para indagar la verdad, el inter-

pretador vacila al elegir su método, aunque se le imponga la presencia latente de quién sabe qué secretos o crímenes. La realidad pululante de significados no se deja abordar con facilidad: “On ne voit rien: *donc* il s’est passé quelque chose” (Chareyre-Mejean 1995: 110). Las apariencias de la tranquilidad en la superficie son seguramente falaces. Como dijera Borges, en el policial “el lector desconfía de todo aquello que se le muestra” y “se pregunta ante el comienzo del *Quijote* por qué el narrador no quiere acordarse de ese lugar de la Mancha” (De Rosso 2002: 134). El mecanismo que activa la sospecha es parecido a la perversión de la política totalitaria, donde nadie es inocente, a la vez que tiene que ver con el tambaleamiento, en la era moderna, de los órdenes simbólicos. Ahí donde la eficacia de la “ley del Padre” que consolida las sociedades empieza a decrecer, se ponen en circulación teorías conspirativas, prueba de que el Otro, el Señor y Maestro, prolonga su existencia en secreto (Žižek 2004).

“La secta del Fénix” (de *Ficciones*) de Borges, precursor de varias inquietudes epistémicas que se prolongan en la literatura actual, retoma este tema de la realidad infinitamente sospechosa. El ansia de conocer el secreto, un secreto tal vez temible, se asocia aquí con un culto fanático; sin embargo, los miembros de la secta no logran erradicar cierto sentimiento del absurdo, como lo atestigua la siguiente evaluación:

El Secreto es sagrado, pero no deja de ser un poco ridículo [...]. No hay palabras decentes para nombrarlo, pero se entiende que todas las palabras lo nombran, o mejor dicho, que inevitablemente lo aluden, y así, en el diálogo, yo he dicho una cosa cualquiera y los adeptos han sonreído o se han puesto incómodos, porque sintieron que yo había tocado el secreto (Borges, “La secta del Fénix”, 2007: 202–203).

La observación y el estudio empírico del objeto son métodos que fundan el enfoque científico del siglo XIX. Como en las ciencias, en el caso del detective la observación acarrea necesariamente la aplicación inmediata de un filtro que permita separar aquellos elementos de la realidad que pueden resultar significativos para la resolución del enigma, es decir, convertibles en indicios. Sin embargo, en la etapa inicial, cuando aún ninguna hipótesis de trabajo ha prevalecido, la selección puede resultar imposible; la mirada del observador, inestable, se posa sucesivamente en todo. “Indices et effets du réel s’y font interchangeables à volonté jusqu’à devenir indistincts [...]. Nécessairement, le soupçon se généralise et ne connaît plus de limites” (Dubois 1992: 133). Frente a una realidad que parece saturada de eventuales mensajes, la duda se acrecienta. Y se instala una permanente obsesión interpretativa. El libro del universo, que se abre ante los ojos de la mente como en las alegorías medievales, exhibe, de imprevisto, viñetas con paisajes inquietantes. Todo es un posible signo de alerta contra un mal indefinido. El sujeto es atravesado por certezas fragmentarias e iluminaciones instantáneas. “Era una sensación imprecisa pero inequívoca”, piensa el protagonista de *Sueños digitales* (Paz Soldán 2000:

161). El peligro, la presencia difusa del mal se convierten en certeza, no por ello más racional. Las señales se multiplican y el mensaje total queda marcado por la incógnita y la incertidumbre:

Pero no era tan corriente ni aceptado [...]. De otro modo, no sentiría que, apenas abandonaba los límites de la Ciudadela y bajaba rumbo a Río Fugitivo [...], alguien lo seguía a prudente distancia. Una sombra que se ocultaba entre las sombras apenas giraba el cuello en su busca, o un auto que pasaba junto a él y se perdía y volvía a aparecer al cabo de unos minutos, o una mirada furtiva entre los pasajeros del bus que lo llevaba a la ciudad (*Ibíd.*: 161).

Esta seguridad de que hay un mal al acecho es compartida por multitud de personajes contemporáneos y se convierte en el punto de partida de las investigaciones. Para el protagonista de *El fantasma imperfecto*, de Juan Martini (véase el capítulo 1), todo el espacio anodino y aséptico de un aeropuerto norteamericano, donde le había tocado esperar de noche su avión, adquiere visos de hostilidad. En una tienda del aeropuerto “creyó que percibía claramente la progresiva cercanía de un peligro” (Martini 1994: 39). A partir de ahí comienza a tejer unas hipótesis de novela negra, aunque utiliza para ello un material surgido (¿tal vez?) del tedio de la espera. En las novelas de Paz Soldán y de otros autores, el temor sagrado de antaño, experimentado ante la manifestación de fuerzas sobrenaturales, toma ahora la forma de aprensión ante las posibilidades de control infinitas que pueden llegar a ejercer las nuevas tecnologías o las agendas estatales: “[...] tenía la sensación de que detrás de cualquier rostro estaba agazapado el enemigo (y era de escandaloso patetismo no saber si lo buscaba el gobierno o la oposición)” (Paz Soldán, *Sueños digitales*, 2000: 213)

La lectura atenta del mundo puede llegar a revestir formas malsanas, ya que “[l]a hiperbólica causalidad del relato policial clásico se asienta en el pensamiento paranoico: todo es plausible de ser analizado, todo es plausible de ser interpretado; todo se acopla en el final produciendo una verdad consistente e incuestionable” (Mattalia 2006: 113). Se torna en la idea obsesiva de que hay sospechosos y culpables por doquier y que el fluir indistinto de lo cotidiano supone la existencia de una trama donde somos las víctimas inconscientes manipuladas por “los dueños del secreto”. Un paso más y el interpretador se sume en la locura, que a su vez puede llevarlo a cometer crímenes.

En la narrativa de Piglia es frecuente un tipo de personaje que experimenta con el destino humano y alimenta una firme creencia de que la realidad se puede penetrar descubriendo un orden en la arbitrariedad de los hechos. Una mujer consulta el *I Ching* cada mañana para poder planificar el menor acontecimiento cotidiano, porque “[c]omprendió que para construirse un destino lo fundamental es descifrar, no decidir” (Piglia, “En otro país”, de *Prisión perpetua*, 2000b: 33). Un antiguo prisionero “[h]abla en presente, el tiempo muerto

que identifica a los que han estado en la prisión. Sabe que lo vigilan, no cree en las coincidencias ni en el azar. Todos los acontecimientos están entrelazados; siempre hay una causa" (*Ibíd.*: 38). Una joven terrorista irlandesa, aislada de su organización, se defiende de una redada en Londres. A fuerza de actuar totalmente sola desde hace meses, ha aprendido a no creer "en nada de lo que le informaban [...] también la dirección usaba falsa información" ("Encuentro en Saint-Nazaire", de *Ibíd.*: 149). Sus movimientos regidos por un instinto de conservación y una lucidez sobrenatural simbolizan la máxima y paranoica capacidad interpretativa con que abordan la realidad los sujetos de la ficciónseudocriminal. La joven militante pierde el sentido de realidad precisamente porque desarrolla un hábito desmesurado de controlarla, que finalmente la lleva a percibirlo todo como una prolongación de su conciencia: "Ella sola era toda la realidad" (*Ibíd.*: 150). Molly Moran es la versión exagerada de aquellos científicos obsesivos, de quienes se habla en el mismo relato y "quienes poseen el genio de la forma y captan con un solo golpe de vista grandes estructuras" (*Ibíd.*: 135).

Los trabajos de estos interpretadores afanosos se realizan en espacios cerrados como prisiones, habitaciones de hotel, trastiendas bochornosas o fábricas subterráneas, que se erigen en alegorías de los sistemas mediadores entre el hombre y la realidad (tales como códigos, teorías, algoritmos y, ¿por qué no?, relatos). En opinión de Piglia, así como de sus portavoces ficcionales, esta problemática revela la naturaleza de la novela contemporánea, la cual, amenazada por la precisión formal, por una parte, y por la falta de contacto con la realidad, por otra, se torna obsesiva y muerta. A pesar de que la forma literaria –encarnada, por ejemplo, en el tan codiciado manuscrito del "otro"– es lo que le da sentido a la vida, la pasión del escritor puede también resultar aberrante, si su pretensión formal llegase a eclipsar del todo, sustituyéndola, a la experiencia: "La novela moderna es una novela carcelaria. Narra el fin de la experiencia. Y cuando no hay experiencias el relato avanza hacia la perfección paranoica. El vacío se cubre con el tejido persecutorio de las conexiones perfectas, la estructura cerrada, *le mot juste*" (Piglia, "Prisión perpetua", de *Ibíd.*: 26). La avidez de experiencias termina degenerando en historias paródicas, maniáticas, obsesivas. La modernidad tardía (frente a las sociedades tradicionales) se caracteriza por su compulsividad, "la confianza congelada", al decir de Giddens. Cuando las tradiciones inamovibles dejan de proporcionar unos modelos de vida cómodos, empiezan a proliferar las adicciones y la obsesión por adecuar la vida a uno de los "estilos" provisorios. Desde la segunda mitad del siglo XX, la vida individual se entiende cada vez más como un proyecto que requiere un diseño personalizado y original, resultado de decisiones y elecciones cuidadosas. En consecuencia, los "expertos", que desbrozan por nosotros esa fronda de posibilidades ofrecidas por las ciencias y las tecnologías, sustituyen la tradición, entendida como suma de saberes y prácticas transmitidas de generación

en generación (Beck, Giddens, Lash 1997: 107–117). La libertad de elegir se paga, no obstante, con un creciente sentimiento de precariedad y con el prurito de seguir las modas, informaciones, ofertas. La paranoia interpretativa que afecta a los personajes de las ficciones construidas sobre el patrón de búsqueda correspondería pues a la mentalidad típica del cruce de los milenios.

Algunos recursos de composición y de léxico, como los que ha elaborado Roberto Bolaño, son aptos para infundir esas obsesiones al lector. La escritura de Bolaño, constituida por secretos móviles, “agujeros” que por definición no se nivelan con ningún saber, postula, según De Rosso, a un lector *conjetural*, destinado a asumir la duda y la perplejidad frente a un texto fragmentario y con poca cohesión, destinado asimismo a tratar de captar el “núcleo delirante”, algo que “se escapa por detrás de los hechos” (2002: 139).

El horror presentido, el miedo constante, potenciado por los medios de comunicación sensacionalistas, transforman la realidad en un lugar minado de peligros. De ahí que los personajes reaccionen con un apego compulsivo a claves y sistemas artificiales. La versión de la realidad que surge desde la paranoia resulta, sin embargo, falsa y demente, justo porque tiene demasiada coherencia. Los interpretadores paranoicos, como si fueran detectives perfectos, aplican a la realidad esquemas mentales rígidos, pero de este modo terminan alienados de su existencia. Se crean ellos mismos unos universos hiperorganizados regidos por unos principios estrictamente privados, según “un sistema de significaciones sin fisuras, y por eso mismo impenetrable desde el exterior”. Así comenta el narrador de *La pesquisa*, de Juan José Saer, la escena de un crimen, “teatralizado” de acuerdo con un guión minucioso e inhumano; y continúa: “Había casi demasiado sentido, infinitamente más de la cantidad irrisoria que una mente ordinaria se resigna a aceptar del mundo opaco y casi mudo” (2003: 123).

Por otro lado, no obstante, es gracias a esta misma sensibilidad, rayana con la susceptibilidad excesiva y la locura, que la literatura puede desempeñar su rol político: la paranoia lleva a sospechar que el estado y los políticos subvierten los relatos y las relaciones sociales. Piglia subraya, en sus ensayos críticos, la capacidad adivinatoria y la sensibilidad política de autores como Kafka, o Roberto Arlt en el ámbito hispanoamericano, quienes construyen sus historias en torno al presentimiento de una conspiración, complot o melodrama: “la figura de la amenaza que se planifica desde un centro oculto [...] y se impone a la realidad” (2001b: 36). En la historia mundial del siglo XX, de Argentina, así como de otros países, esta amenaza se materializó en dramas políticos real, a través del terrorismo de los estados militares y dictatoriales; y Arlt fue uno de los escritores argentinos que mejor captaron “el núcleo secreto” de esta tendencia a manipular la información (*Ibíd.*: 107). La “figura del complot”, cada vez más acusada en la evolución del género criminal del siglo XX, sería

significativa para entender la relación de los sujetos con las instituciones del estado; para comprender “la manera en que la literatura nos dice cómo el sujeto privado lee lo político, lo social” (Piglia cit. en Mattalia 2006: 112). En *Blanco Nocturno*, Renzi, desorientado por la detención en un manicomio del comisario Croce, el cual le parecía la persona mejor informada sobre el asesinato en cuestión, piensa que

[h]abría que inventar un nuevo género policial, *la ficción paranoica*. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto. Nadie comprende lo que está pasando; las pistas y los testimonios son contradictorios y mantienen las sospechas en el aire, como si cambiaran con cada interpretación (Piglia 2010: 284–285; subrayado original).

El postulado que se formula desde dentro de esta ficción se cumple en ella misma, ya que en el pueblo pampeano de *Blanco nocturno* todos parecen saber qué pasó; pero nadie se atreve a enunciarlo en voz alta, todo lo contrario, la opinión pública parece conforme con los crímenes que se perpetúan en la provincia “desde la época de Rosas”. Existe algo como un hábito de presentir continuamente la inminencia de alguna tragedia. La “democratización de la paranoia” (Esposito 2009) resulta en un crónico estado de alerta que comparten, por ejemplo, los protagonistas de Bolaño, así como los de Horacio Castellanos Moya (véase el capítulo 5.). Éstos, por un lado, nunca alcanzan comprender del todo las maquinaciones políticas, a causa de su fragmentación e inaccesibilidad; por otro, tienen una sensación de que la violencia, que golpea a menudo en sus vidas, es accidental e irracional; en suma, irreductible (*Ibíd.*).

La suspicacia paranoica permite pues captar las modulaciones preñadas de amenazas en los relatos que circulan en la sociedad; a riesgo, desde luego, de llevar la sospecha demasiado lejos y pisar los terrenos pantanosos de la obsesión. Lo que se narra hoy, pues, el gran tema de la narrativa seudocriminal, es el juego de “distintas fuerzas interpretativas que se disputan una verdad ausente” (Epstein Jannai 2008). Y los motivos criminales añaden a la narración de estas empresas hermenéuticas la necesaria tensión.

Un remedio contra la excesiva coherencia que desemboca en la paranoia, lo aporta la hermenéutica clásica, al recordar que la realidad se aborda y se interpreta siempre según la circunstancia personal concreta (Gadamer 2000: 46–48). Como hemos visto antes, los métodos científicos estrictamente aplicados no son suficientes para que el detective dé con la solución correcta. Lo que pone el razonamiento en la vía correcta es a menudo una coincidencia, una iluminación o emoción, en suma, lo irracional. Los detectives salvajes de la novela homónima de Roberto Bolaño se empeñan en seguir el rastro de la poetisa desconocida porque sienten con ella afinidades afectivas y comparten

sus valores: la intransigencia de los amantes de la poesía, la arrogancia de los vanguardistas de todas las épocas y la solidaridad con los marginados. No existe, como en las ciencias, un lenguaje de signos asépticos que permita alcanzar una verdad objetiva y transparente; vano es pretender que el que investiga no se comprometa, humana y emocionalmente. Los seudodetectives de la literatura actual nos recuerdan que la situación del detective es fronteriza, que entre reflexión objetiva e identificación total hay un abanico de actitudes participativas intermedias:

Se plantea aquí una paradoja que el género (y Poe antes que nadie) resuelve de un modo ejemplar: cómo hablar de una sociedad que a su vez nos determina, desde qué lugar externo juzgarla si nosotros también estamos dentro de ella [...]. [E]l que interpreta ha podido desligarse y habla de una historia que no es la de él, se ocupa de un crimen y de una verdad de la que está aparte pero en la que está extrañamente implicado (Piglia 2000a: 67–68).

Algunos personajes piglianos logran evadirse del círculo vicioso de lo textual fijándose en lo imprevisible, lo que queda fuera del control; lo que no se repite y que, por ende, podríamos entender como la aceptación de la imprevisibilidad de la vida misma, contrapuesta a las construcciones mentales y ficcionales cerradas. En el cuento “La loca y el relato del crimen” (incluido en el volumen *Prisión perpetua*), la verdad llega cifrada en las cantilenas delirantes de una loca vagabunda. Fragmentada y dispersa, emerge de entre las fórmulas repetitivas que crean apariencias de un orden superficial. Esta verdad la recoge y reconstruye un sujeto que es, por cierto, también un escritor (ejerce de periodista). Descubre al asesino, pero su hallazgo es rechazado por la prensa oficial que prefiere su propia versión, cómoda y fraudulenta. La versión verdadera, no obstante, no se reviste de una estructura brillante en su perfecta coherencia, sino que “se hace con basura, basura urbana, desperdicios de historias vulgares cuyos fragmentos llegan a la escritura para aludir a la intriga de la realidad y develar su trama” (Pellicer 2006: 120).

Una posibilidad de evitar la paranoia sería pues comprometerse con el “fluir de la vida” (título de otro cuento pigliano). El prurito de la identificación parcial con el criminal, la asunción del azar, la activación de la sensibilidad intuitiva son algunas maneras de desistir de la presunta imparcialidad intelectual del investigador; es probable que éste vea en la historia que impone a la realidad bruta la cifra de su propio destino. En la figura del otro, el perseguido, se proyectan los propios deseos de uno, mezclados con aprensiones.

Quinn estaba profundamente desilusionado. Siempre había imaginado que la clave para hacer un buen trabajo como detective era una atenta observación de los detalles. Cuanto más preciso fuera el escrutinio, mejores serían los resultados. La consecuencia era que el comportamiento humano podía comprenderse, que debajo de la infinita fachada de los gestos, los tics y los silencios, había una coherencia, un orden, una motivación. Pero después de esforzarse en asimilar todos aquellos efectos superficiales, Quinn no se sentía más próximo a Stillman que cuando empezó a seguirle. Había vivido la vida de Stillman, caminando a su paso, visto lo que él veía, y la única cosa que percibía ahora era la impenetrabilidad del hombre (Paul Auster, *La ciudad de cristal*, 2006: 45–46).

La compulsión de la sospecha no siempre se dirige hacia un universo despersonalizado, sino que hace divisar los gérmenes del mal y de la violencia en cualquiera de los humanos; es más, el mismo detective, como ya se ha dicho, yendo al extremo en el proceso de identificación, puede empezar a dudar de sí mismo. Además del sentido evanescente, el crimen y el criminal pasan a simbolizar la otredad radical, categoría a la que se ha dedicado un importante espacio en la filosofía de la segunda mitad del siglo XX. Por otro lado, la mirada de los protagonistas de la narrativa pseudocriminal, llena de una suspicacia hacia el prójimo, puede traducirse como condensación de la hostilidad difusa y generalizada que caracteriza las relaciones humanas en la modernidad. Según una tendencia que no ha ido sino acentuándose desde fines del siglo XIX, el miedo generalizado –que puede concretarse en el miedo a la criminalidad, al “otro”, al inmigrante, al musulmán, al homosexual, etc.– campea en el lado de sombra de la cultura de la modernidad tardía. La identidad –personal, nacional, comunitaria, religiosa, sexual, etc.– se convierte en una materia espiritual maleable, pero la contrapartida de esta libertad en las cuestiones existenciales la constituyen, sin embargo, la inseguridad, la “crisis del sentimiento de seguridad ontológica” (Giddens 1991: 35–69). La realidad fluida (concepto de Bauman) genera un sentimiento de profunda inestabilidad²⁶. De ahí que se produzcan unas reacciones como el renacimiento de tendencias opuestas a la aceptación oficial del multiculturalismo: la reivindicación de la identidad étnica puede encubrir posturas integristas y neofascistas (Žižek 2001b: 72–89). En la práctica, la cada vez mayor diversidad en que vivimos no elimina el miedo al mal desconocido, encarnado en el “otro” que se ha venido a vivir en el edificio de al lado.

²⁶ “Uno vuelve de los viajes con los bolsillos llenos, con otros saberes y otros olvidos, contaminado y dispuesto a contaminar, para que lo que es deje de ser más rápido de lo que suele dejar de ser, para que el reino de lo temporal clave de una vez por todas sus garras en este mundo” (Paz Soldán, *La materia del deseo*, 2001: 12).

El individualismo filosófico, potenciado por la fenomenología y el existencialismo de la primera mitad del siglo XX, fue siendo mitigado por unas concepciones filosóficas que, desde mediados del siglo, empezaron a privilegiar la situación de relación dialógica con el "otro". Desde Martin Buber y Emanuel Lévinas, pasando por Jacques Derrida, Michel Foucault, hasta los teóricos del poscolonialismo, el "otro" se ha ido erigiendo en un concepto clave de una nueva teoría del ser humano, basada en la confrontación con la esencial impenetrabilidad del prójimo. En los escritos de los autores mencionados encontramos sus diferentes acepciones: el prójimo con connotaciones religiosas, la mujer, el homosexual, el marginal, el judío, el representante de las razas no blancas o el inmigrante.

La "otredad trascendente" de Lévinas es lo que permite romper la esencial soledad del ser que, en su identidad, está destinado a la vuelta continua a sí mismo. Sólo la salida hacia el "otro", en una situación "cara a cara", instaura la verdadera temporalidad, ya que este "otro" tiene una estructura parecida a la que deriva de conceptos como "muerte" y "futuro": es imposible de anticipar desde el presente, es ingobernable y constituye un esencial misterio (Lévinas 1999: 87-89). Frente al misterio del "otro", cercano al del infinito, el sujeto pierde su poder subjetivo de conocimiento; es más, se sume en una pasividad que lo aliena y arroja a un futuro desconocido. Pero sólo tal alienación convierte la existencia de individual en plural (*Ibid.*: 77). Así, en el pensamiento de Lévinas, el otro adquiere los rasgos de lo tremendo sagrado. No es posible su comprensión, sino un encuentro religioso con este "Absoluto-Otro" ("*Tout-Autre*"), que es, en efecto, un nombre ético de Dios (Badiou 1994). El abismo de lo desconocido que se presiente en cada ser humano enfrentado al "yo" queda de tal modo contenido a través de una perspectiva ética.

La otredad radical emerge también consecuentemente de los asedios de Jacques Derrida contra la tradición de la epistemología occidental. En un texto en que deconstruye la noción de invención, Derrida parte de la raíz latina, *in-venire*, de esta palabra, con la intención de descartar uno de los significados comunes: el descubrimiento de algo que esté previamente inscrito en la realidad (las leyes de la naturaleza) y a lo que se pueda llegar a través de las técnicas institucionalizadas (metodologías filosófica o científica, por ejemplo). Insiste, en cambio, en el significado de "evento", de lo que llega como imprevisible. La lección fundamental de la deconstrucción cuestiona la capacidad de alcanzar plenamente el conocimiento de algo nuevo basándose en la tradición racionalista occidental, ya que están implícitos unos prejuicios y procedimientos que conducen irremediablemente al descubrimiento de "lo mismo". Y mientras tanto "el otro" se eclipsa.

La invención del otro no se opone a la invención del mismo, su diferencia indica otra sobrevenida, esta otra invención, con la que soñamos, esa del completamente otro, la que deja venir una alteridad todavía inanticipable y por la cual ningún horizonte de espera parece todavía pronto, dispuesto, disponible (Derrida 1987: 74)²⁷.

A su vez, en la reflexión de Baudrillard, el Otro nos es imprescindible, así como es esencial la fisura que se inicia cuando vemos nuestra cara en el espejo y nos resignamos a reconocerla. Sin embargo, a pesar de la orgía de la alteridad y de la invención del Otro (indígena, alienígena, exiliado, emigrante) iniciada en nuestra era de altas tecnologías, se intensifica al mismo tiempo una tendencia a familiarizarlo, a convertirlo en mercancía étnica y, en definitiva, a negarle su otredad radical (un ejemplo, los indígenas norteamericanos, a quienes se les otorgan derechos para encerrarlos en las reservas). Si recambiamos al Otro por un haz de diferencias domesticadas, es nuestra identidad la que terminará derrumbándose. Porque el otro radical, inconcebible e irreductible a ninguna lógica, es el que me permite existir; es el que detiene mi secreto de no poder ser nunca y del todo yo mismo. Me da la posibilidad de no repetirme. Por eso ejerce su atracción solo en la medida en que es “el horizonte de mi desaparición” (Baudrillard 1991: 75). De lo contrario, si sucumbimos al “alza de la otredad en la bolsa de los valores psicológicos” y a la tentación de reducir al Otro a Uno mismo, instauramos el “infierno de lo mismo” (*Ibíd.*: 60).

El criminal parece ser la encarnación misma del otro irreductible. Aun así, los detectives maestros aconsejan una pragmática identificación, de la que, sin embargo, a veces es difícil volver a sí mismo. El asesino fascina en su calidad de señor de la vida y de la muerte, esa muerte cuya expresión verbal parece imposible (“La muerte nos lanza hacia el sentido oculto de la vida, abriendo la estela de una perspectiva misteriosa para aquello que nos velaba una ciega familiaridad”, Resina 1997: 65). No llegaremos a conocerlo bien aunque el relato detectivesco clásico se cierre con su identificación. Él pertenece a una historia que para nosotros seguirá velada y ajena (Dubois 1992: 143–144).

Los relatos contemporáneos transmiten a menudo esa magia oscura que irradia el otro y cuentan la persecución de su imagen de Medusa arcaica y mortal. El tema del doble, bien asentado en la tradición literaria (desde Don Quijote, pasando por Poe, para llegar a Borges y los numerosos seguidores actuales), traduce el deseo contradictorio de seguir siendo uno Mismo, intercambiando su muerte con el Otro (Baudrillard 1991: 49).

²⁷ Con términos afines, aunque desde una filosofía de signo opuesto, con firme base ontológica, Badiou habla del “acontecimiento” que interviene en “un proceso de verdad” como de algo nuevo e inesperado. El acontecimiento es un suplemento, *imprevisible y azaroso*, que induce la existencia de un sujeto y hace surgir una verdad “heterogénea a los saberes instituidos”, una ruptura inmanente en la situación dada (Badiou 1994).

El “infierno de uno mismo” sería una de las imágenes de la soledad contemporánea, que acecha tanto en el desierto de la pampa como entre la muchedumbre de las megalópolis. La frenética búsqueda del Otro, que en los textos que convocamos se reviste de lo detectivesco, traduce la urgencia y, al mismo tiempo, el miedo paranoico: emociones encontradas que compiten entre sí y mutuamente se bloquean. Seguirle el rastro al “otro”, como al criminal, para arrancarle su secreto. Observarlo, investigar al otro para interceptar su “alma”: identidad, personalidad o fama.

Los protagonistas parecen esperar efectivamente que un secreto importante detentado por el otro les permita captar algo esencial sobre su propia vida. Pero el momento del encuentro no desemboca en una verdadera posesión, sino en postergaciones y ausencias sucesivas.

En la ya comentada *Respiración artificial* de Piglia, el sobrino Renzi es atraído por su tío Maggi, la oveja negra de la familia, aventurero y pensador heterodoxo, a la vez que el tío se dedica al trabajo de historiador, redactando la biografía de un excéntrico personaje supuestamente histórico, Enrique Ossorio. El trabajo de biógrafo de un personaje histórico (además de poseer la dimensión moral comentada en otro lugar) acarrea también, inevitablemente, un interés personal y psicológico: reconstruir al otro “[e]ra el modo que tenía él [Maggi] de escribir sobre sí mismo” (Piglia 2001a: 218). Cuando el objetivo de la persecución equivale a la reconstrucción de una vida de quien ya se había muerto, la empresa se vuelve más figurada y el secreto del otro aún más inaccesible. La vida ajena, concluida o no, ejerce siempre un poder de seducción.

Hay algo muy íntimo en ese interés que despierta la vida del otro y que incita a estudiarlo, espiar escrupulosamente su experiencia. En este sentido son ilustrativos los proyectos artísticos de Sophie Calle (comentados, entre otros, por Baudrillard, 1991). Consistían en perseguir durante semanas enteras a personas escogidas al azar, documentando sus actos cotidianos mínimos por escrito y con miles de fotografías. La intención no era acercarse o estrechar los vínculos con la persona elegida, sino más bien efectuar una especie de rito persecutorio. De este modo se ponía de relieve la carencia de sentido en el trajín cotidiano, pero en el fondo de esa evidencia palpitaba el ansia de alguna revelación. El que espía dota a la persona espiada de una doble vida y juega a la idea de ser su destino. “Desempeñar en la vida del otro el papel de la eminencia gris” (Baudrillard 1991: 68), poner su vida en peligro, borrar sus huellas. Calle se convirtió asimismo en el modelo de un personaje ficcional de la novela *Leviatán* de Paul Auster (la convocamos por las afinidades con los textos hispanoamericanos en lo que afecta a la captación de la otredad). María, una joven artista excéntrica realiza ahí un proyecto de “persecución” semejante a los de Calle. Luego lo juzga como

[u]na experiencia compleja y perturbadora... y le dejó la sensación de que había abandonado su vida por una especie de nada, como si hubiese estado haciendo fotografías de cosas que no estaban ahí. La cámara ya no era un instrumento que registraba presencias, era una forma de hacer desaparecer el mundo, una técnica para encontrar lo invisible (Auster 2010: 111).

Entre el perseguidor y el perseguido se instaura un juego de precario equilibrio y de reflejos mutuos. El perseguidor obedece a dos pulsiones contradictorias, ya tratando de vivir a la sombra del otro –olvidándose de sí mismo o bien reinventándose a sí mismo–, ya apoderándose de él, aniquilándolo.

En el ya mencionado relato “Encuentro en Saint-Nazaire” (de *Prisión perpetua*), de Ricardo Piglia, el contacto personal con “el otro” sí tiene lugar, pero no lleva a un acercamiento en términos humanos. El narrador vuelve a Saint-Nazaire, donde tiempo atrás había conocido al escritor Stephen Stevensen, para pedirle explicaciones sobre su comportamiento insólito de entonces, de cuyo significado cabal se da cuenta mucho más tarde. Durante aquel primer encuentro en Saint-Nazaire, donde el narrador iba a suceder a Stevensen como becario en una residencia para escritores, éste le pareció “un filósofo y un mago, un inventor clandestino de mundos” (Piglia 2000b: 105). Stevensen le presentó sus proyectos sustentados por una obsesión: descubrir una verdad secreta en el interminable fluir de los acontecimientos del mundo. Fascinado por los sistemas –numéricos, lingüísticos, ficcionales– que permitiesen crear una “réplica en miniatura del orden del mundo” (*Ibíd.*: 106), Stevensen pretendía crear otro orden, más perfecto. El narrador, amedrentado por sus desvaríos, fue incapaz de sustraerse, durante toda la estancia en Saint-Nazaire, al influjo de su extravagante colega y a la impresión de que una presencia invisible le acompañaba constantemente. En primer lugar, la intuyó en las “huellas” que parecían dispersadas adrede en su habitación de becario: textos y notas que remitían todos al tema de la recuperación de un posible orden secreto en las palabras, los recuerdos o los pensamientos. En segundo lugar, leyendo los textos de Stevensen y rememorando sus teorías sobre la verdad que las palabras instauran a modo de un mecanismo perfecto, el narrador fue dándose cuenta poco a poco de que su colega había decidido incluirlo en sus experimentos: “Ahora comprendo que me vigilaba, que estuve bajo su observación desde que llegué. O incluso antes, desde que me subí al tren en París y tal vez desde el momento mismo en que tomé el avión en Buenos Aires” (*Ibíd.*). Se acordó de otro de los proyectos del escritor excéntrico, que consistía en anticiparse con la escritura a la realidad –programar proféticamente lo que vaya a suceder– y empezó a inquietarse seriamente por si sus propias actividades no serían también anticipadas por lo que Stevensen ponía en sus escritos. “Nadie tiene derecho a usar la vida de nadie en ningún caso, salvo que sea un asesino o un loco” (*Ibíd.*: 111), concluye con natural desasosiego el narrador. Stevensen constituye para él ese “Otro”, impenetrable en su locura y en los

giros inesperados de su pensamiento; pero inversamente, Stevensen lo trata como "Otro" a él, convirtiendo su vida en un laboratorio de la experiencia y a su persona en un protagonista del universo artificial donde supuestamente se puede crear la realidad. La relación es entonces recíproca: el narrador vuelve para buscar al otro; éste espía y controla al narrador.

En la antes comentada novela *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer, el conocimiento de la historia del Otro provoca un cortocircuito en que se funde lo ajeno con lo propio. Hay en la novela una red superpuesta de identidades. El Otro verdadero, apenas mencionado, pero candente en la memoria no cicatrizada, es el hermano gemelo del narrador, desaparecido hace años (y cuya historia se extiende a otras novelas de este autor). La fraternidad, más aún entre gemelos, crea una situación de especial cercanía entre el "yo" y su doble. El destino del gemelo, apodado el Gato, copia genética del protagonista, se convierte en el centro oscuro e inefable de las otras dos líneas de búsqueda desplegadas en la novela²⁸. En ambas resurge el tema obligatorio del policial metafísico, a saber, de la ambigüedad que los recursos de ficción le imprimen a la realidad; se pueden leer también como una parábola sobre la identidad vacilante y la toma de autoconciencia de los contenidos reprimidos. Estas investigaciones explícitas (del asesinato parisino, del manuscrito) apuntan, sin embargo, a otra, intuita sólo a medias por Pichón: la del hermano muerto, asesinado por razones políticas durante la dictadura militar: "Desplazamiento, por tanto del horror: de los asesinatos seriados de París al del hermano gemelo desaparecido; del horror del crimen irracional e individual al horror del crimen racional e institucional" (Mattalia 2008: 218). Se entrelazan pues el nivel psicológico, el político y el metatextual (que versa sobre los límites del conocimiento), en cada uno de ellos narrándose la búsqueda del "otro"/uno mismo.

Otros perseguidores de sus "otros". En el ejemplo anterior Pichón sentía, a través del gemelo, pesar sobre su vida el sufrimiento de las víctimas del terror. En *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño, el narrador experimenta a su vez una inconfesable identificación con el escritor Wieder, militar y asesino de la época pinochetista en Chile. Perseguido durante años y por fin encontrado por el narrador, que lo observa de incógnito, Wieder resulta ser algo como su doble en negativo: "Entonces llegó Carlos Wieder y se sentó junto al ventanal, a tres mesas de distancia. Por un instante (en el que me sentí desfallecer) me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés, el libro que acababa de abrir" (Bolaño 2000a: 152).

En *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa, el narrador se hunde en los callejones sin salida, textuales y documentales, del antiguo archivo de la policía guatemalteca, siguiendo las huellas de su creador, Benedicto Tun,

²⁸ Una de ellas es la del *thriller* psicológico contado por Pichón y basado sobre los hechos reales sucedidos en París; otra es la expedición para explorar el manuscrito misterioso de una novela anónima.

de quien se empeña en rescatar la biografía. El de *La materia del deseo* (2001), de Edmundo Paz Soldán, hurga en la historia de la vida de su padre, guerrillero urbano en la Bolivia de los años 70, cotejando recuerdos contradictorios de los antiguos compañeros de lucha y huellas textuales que multiplican las pistas (entre otros, la novela laberíntica escrita por el padre, un vídeo basado en ésta). En los recuerdos de la mítica figura del padre se repite el motivo de la voz, una de las formas que toma la ausencia del otro, del objeto *a* lacaniano, deseado e irremediablemente perdido (“Tenía la voz ronca, firme, pausada. Una voz que daba órdenes sin ordenar”, Paz Soldán 2002: 133). En *Palacio Quemado* (2007), del mismo autor, la imagen del hermano mayor, muerto hace años con un halo de heroísmo, va siendo desmitificada y cuestionada en el curso de la acción, en la que el presente del neoliberalismo opone su aparente sofisticación tecnocrática a la violencia autoritaria de las décadas anteriores. En *Pinamar* (2010), de Hernán Vanoli, la pesquisa que el hermano mayor lleva para establecer el paradero del menor se basa en el diario de éste y las entrevistas con los antiguos conocidos.

Los ejemplos podrían continuar. En los casos citados, la persecución del “Otro” adopta elementos del esquema criminal, potenciando, sin embargo, el aspecto de la dificultad interpretativa: tensión que provoca el sentimiento de una presencia misteriosa pero persistente, ansiedad frente a la lógica falaz de las evidencias textuales, sensación de pérdida en la maraña de señales e hipótesis. Una urgencia permea varias de las historias citadas: darle alcance a una clave secreta, al secreto del “Otro”. En el afán de transparencia y de saturación informativa, nos creamos la ilusión de que esto es posible, pero resulta que, a la hora de liquidar el afuera, como dice Baudrillard, cuando hemos convertido la realidad en mensaje, información y supuesta transparencia, “todo tiene que venir de nosotros mismos. Y, en cierto modo, esto es la desdicha absoluta” (1991: 63).

Contrariamente al optimismo racionalista de los detectives clásicos, los de hoy sienten sus inquietudes expandirse en una realidad desgarrada por conflictos, plural y “rizomática”, es decir, inexplicable a la luz de las jerarquías binarias del racionalismo tradicional. La concepción del saber ha cambiado y, consecuentemente, el carácter que las aventuras del saber adquieren hoy refleja la conciencia de que las explicaciones no pueden sino ser fragmentarias, agujereadas por ausencias y abiertas a interpretaciones ulteriores. El contacto con el saber tiene lugar cada vez más a través de unos sistemas abstractos y desarraigados del contexto local, por eso entramos generalmente en interacción con los “otros ausentes”, que nos influyen, pero a los que nunca vemos (Beck, Giddens, Lash 1997: 115).

La literatura como actividad criminal

“En el fondo, todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje”

(Ricardo Piglia)

En el capítulo anterior se ha pasado revista a varios ejemplos de seudoinvestigación, en la que la aventura del conocimiento terminaba con una satisfacción sólo parcial, si no con una decepción total, al no encontrarse la persona perseguida o al descubrirse lagunas o incoherencias en la versión de los hechos accesible. Ahora volvemos a una característica ya señalada de nuestros protagonistas, a saber, que gran parte de ellos, así como de los objetos por los que éstos se afanan, se mueven en el ámbito de la creación literaria. Por las páginas de los relatos seudocriminales desfilan escritores reconocidos o de segunda fila, talentosos o frustrados, cuerdos o locos, admirativos y envidiosos de sus modelos; véanse, por ejemplo, los relatos de Bolaño de *La literatura nazi en América* (1996), o de *Llamadas telefónicas* (1997). Esta caterva de seres es impulsada por unas pasiones que a menudo les hacen recurrir a medios perversos y no exentos de violencia. La actividad literaria como criminal: esta traslación metafórica se justifica si se tiene en cuenta que es la lucha por una posición nueva y estratégica, la que crea, según Bourdieu, el campo literario moderno (configurado en la segunda mitad del siglo XIX): una red de relaciones entre autores, lectores, críticos, instituciones y poder, que determina el valor de los bienes simbólicos y se basa en la rivalidad con las generaciones anteriores o los autores contemporáneos. En función de las elecciones del artista —engrosar las filas de los epígonos u optar por estéticas vanguardistas—, la obra va a congraciarse con su público o merecer críticas y repudio, asegurar al autor éxito comercial y beneficio pecuniario, o bien acumularse como capital simbólico de alto riesgo, para el disfrute de las generaciones venideras. Lo importante es, sin embargo, ocupar una posición dentro del campo, fuera del que la obra como tal no puede existir (Bourdieu 1995: 213–240).

Considerados desde este punto de vista, los múltiples ejemplos (desde Borges en adelante) de libros convertidos en objetos de investigación, de autores convertidos en criminales o detectives, de críticos delincuentes, de escritores bajo sospecha, y otras motivos similares, pueden entenderse como representación de las tensiones y rivalidades que atraviesan el campo literario. Sin embargo, hay también entre los protagonistas quienes defienden a brazo parti-

do la honestidad y la calidad de la literatura; como los “detectives salvajes” y otros protagonistas de Bolaño, quien reintegra así, en el espacio ficcional, los problemas de la creación y la crítica (Manzoni 2008: 342).

El bien artístico, literario en este caso, se caracteriza precisamente por una ambigüedad esencial: los libros son mercancía, a la vez que generan significados, y ambos aspectos del mismo objeto funcionan de forma relativamente independiente (Bourdieu 1995: 213). El valor simbólico y el material coexisten en potencia en el texto literario, y en determinadas circunstancias son intercambiables, cuando, por ejemplo, la obra literaria genera moneda corriente. Son plenamente conscientes de ello los seudodetectives actuales, en su mayoría hombres de letras del tipo más diverso. Los críticos que se lanzan en busca del escritor minoritario Arcimboldi en la novela *2666*, de Bolaño, así como el narrador del cuento “Nombre falso” (1975), de Piglia, ansioso por publicar un inédito de Roberto Arlt, aspiran por un lado a glorias simbólicas y a descubrir y salvaguardar los valores literarios. Es, sin embargo, patente que el prestigio de autores o críticos depende de la proyección de sus hallazgos en la academia y el mercado. Los que quieren evitar esta implicación, optan por un destino literario incierto, perturbado por problemas pecuniarios: los poetas real visceralistas de *Los detectives salvajes*, de Bolaño, publican sus obras en fascículos minoritarios que casi nadie lee, al mismo tiempo trafican droga como actividad comercial de subsistencia; el Arlt reinventado por Piglia escribe una prosa por lo general vilipendiada por sus contemporáneos, a la vez que se devana los sesos buscando una fórmula química eficaz para fabricar medias de mujer resistentes; Pedro, el hijo de un antiguo militante, de *La materia del deseo*, siente que su escritura de artículos sobre Latinoamérica por encargo es algo inferior respecto a la novela vanguardista ideada otrora por su padre. Por más que estos protagonistas manifiesten su negativa a integrarse en el campo literario social y en el mercado del libro (las provocaciones de tradición dadaísta de los “real visceralistas” de Bolaño, la marginalidad de otros protagonistas suyos, como, por ejemplo, en los cuentos “Sensini”, “Enrique Martín” o “Henri Simón Leprince”, de *Llamadas telefónicas*), no pueden, mal les pesara, cambiar de hoy para mañana los mecanismos de circulación de los bienes simbólicos. La competencia que se desencadena a su lado, las leyes del mercado les obligan a jugar sucio, hacer trampas, recurrir al delito.

Significativamente, los símiles criminales permean la narración de las aventuras que transcurren en los ambientes literarios. Si la ficción narrativa en general atribuye sentidos, ordenando la experiencia en proyectos o guiones de vida, a su vez el género detectivesco o policial reparte y atribuye identidades (de víctima, de asesino) dentro de una historia brutal y salpicada de sangre. La ambientación genérica alude, a través del efecto seudocriminal, a la violencia –epistémica, institucional– con que se realiza la asignación de sentidos mencionada. Es posible, en efecto, reinterpretar la narrativa en general –sus

reglas, procedimientos y sentidos— “a la sombra” del género criminal. Vamos a averiguar en este capítulo cómo es posible, apoyándonos siempre en ejemplos hispanoamericanos, extender a la actividad literaria la metáfora criminal; es decir, cómo se puede interpretar la analogía entre la literatura y un acto transgresivo. Se valorarán algunas propuestas críticas que generalizan, aplicándolas a toda narrativa, las observaciones inspiradas por las ficciones criminales; luego se examinarán unos ejemplos ficcionales que ponen a los hombres de letras en situaciones de delito.

Tanto en el discurso ficcional como en la crítica contemporánea, son notorias las analogías entre los actores del campo literario y los personajes típicos del género criminal: el autor actúa como criminal o bien como detective, el lector como detective, el crítico literario (archilector) ora como criminal, ora como agente del orden. Pueden darse comparaciones más variadas dentro de la gran metáfora criminal. Peter Huehn, por ejemplo, despliega la analogía entre lo criminal y lo literario de la siguiente forma: la rivalidad entre el criminal (autor del crimen), quien se esfuerza por desvanecer las huellas de la verdadera historia ante el detective (lector de sus huellas), encuentra su reflejo, en otro nivel, en el juego entre el autor y el lector empíricos (en Pyrhönen 1994: 34). Estas sustituciones sirven, sobre todo, para ahondar en diferentes aspectos del vínculo entre la escritura y la realidad (el problema fundamental de la narratividad como forma de organizar la experiencia).

En efecto, el lector puede convertirse en otro “detective”, que participa imaginativamente en los progresos del detective ficcional. La otra posibilidad es la del lector-detective, quien descifra los procedimientos del autor mismo; este peculiar detective, semejante a un crítico literario, intenta averiguar a través de qué recursos concretos el autor va construyendo su enigma y cómo prepara su resolución (Dubois 1992: 137). Consecuentemente, el “criminal” es aquí el autor¹. Sin embargo, el lector crítico, convertido en detective, no sólo se complace en la seguridad de un juego intelectual del análisis e interpretación. Emprendiendo la aventura crítica, se expone a las dificultades y los riesgos del oficio, como perderse en el laberinto de las conjeturas o internarse en las arenas movedizas de la imaginación que puede rayar con el desequilibrio mental, la obsesión. “[E]n última instancia, en toda crítica se cifran las obsesiones, las vacilaciones, las señas, no tanto presentes, como futuras de quien escribe”

¹ “En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria” (Piglia 2001b: 15). El lector como sombra del que investiga y, a la vez, como crítico que interpreta las decisiones autoriales es un concepto útil, entre otros, en el acercamiento a algunas novelas de Vargas Llosa (*La casa verde*, *La conversación en La Catedral*) y a otras donde la fragmentación del mundo representado va a la par con la precisa disposición de los elementos y de la información (“El personaje de Santiago [en *La conversación en La Catedral*; N.P.] le sirve al autor además para ir revelando poco a poco los secretos del mundo ficticio porque el lector va descubriendo ese mundo al mismo paso que Santiago”, ver Enkvist 1987: 128).

(Rodríguez Pérsico cit. en Gallego Cuiñas 2008: 561) Los desdoblamientos y sustituciones metafóricas descritas (lector-detective, autor-criminal) sirven, sobre todo, para ahondar en diferentes aspectos del vínculo entre la escritura y la realidad (el problema fundamental de la narratividad como forma de organizar la experiencia).

Otra sustitución más, muy del gusto del policial metafísico: el escritor como detective. No sólo los hombres de letras se ven conminados a investigar, sino que el detective ha de actuar como escritor (y al revés). En el trabajo del detective no sólo se refleja la actividad lectora o crítica, sino también la del escritor de ficciones, como lo ilustra un fragmento de Auster. El escritor crea un universo de pistas y huellas destinado a ser leído, pero también busca, trata de idear la clave que reúna los hilos dispersos. En *Jugada de presión*, un escritor de relatos policiales leyendo otros textos del mismo género piensa lo siguiente: "The detective is the one who looks, who listens, who moves through this morass of objects and events in search of the thought, the idea that will pull all these things together and make sense of them. In effect, the writer and the detective are interchangeable" (en Nealon 1999: 117).

La atmósfera cuasi criminal de varios relatos que aquí se convocan (Roberto Bolaño, Ricardo Piglia, Edmundo Paz Soldán) se debe pues, en gran medida, a la afinidad entre los que escriben y leen, por un lado, y los que delinquen, por otro. En el caso de Piglia o Bolaño, se puede hablar incluso de una constante. "Un rasgo clave en su obra novelística [la de Bolaño; N.P.] es la presencia protagónica de escritores y lectores como compañeros de ruta de seres marginales o perversos" (Oviedo 2005).

También en el discurso crítico sobre la literatura se naturalizan los conceptos metafóricos de crimen. De hecho, no es una invención de las últimas décadas. Chesterton, para dar un ejemplo, aproximaba ya estos ámbitos: "The criminal is the creative artist; the detective only the critic" (en Resina 1997: 137). Hoy tampoco faltan quienes echan mano de este imaginario: en la reseña de *Malacara* de Guillermo Fadanelli, el crítico escribe: "acusemos a Guillermo Fadanelli de otro crimen: de enfrentarnos al paisaje. Esa ciudad de México apocalíptica, trasunto de la dimensión desconocida..." (Frías 2008; subrayado mío). Este metaforismo es proliferante y multiforme; el aire del crimen se expande por doquier...

Los actos de escritura, interpretación o búsqueda de textos caen de este modo bajo sospecha. Los intereses literarios atraen peligros y acarrearán peligros: los que buscan un poema vanguardista de repente se ven perseguidos por una *limousine* negra (*Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño); entre los fragmentos de un libro experimental puede permanecer cifrada la verdad sobre una traición letal (*La materia del deseo* de Edmundo Paz Soldán)². Resulta

² Josefina Ludmer indica la emergencia, en la literatura rioplatense del modernismo (Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones), de los siguientes sujetos: "científico-criminal-tortu-

ta que en los ambientes saturados de literatura son posibles los actos transgresivos y criminales: un lector puede mutarse en detective y enfrascarse en una pesquisa peligrosa (*Los detectives salvajes*; *El material humano* de Rey Rosa); un autor roba textos ajenos; un crítico actúa como ladrón fraudulento que se apropia el sentido y la autoría; el acto de la escritura aspira a emular el de la creación del universo o implica proyectos dementes que rozan la delincuencia (cuentos de *Prisión perpetua*, de Piglia). El conocimiento al que los textos apuntan simbólicamente es codiciable y concede poder sobre los demás; por eso, no se trata para nada de actividades inocentes. Leer, interpretar, escribir, reseñar –actividades, en apariencias, inocuas y tranquilas– renuevan sus connotaciones a la luz de lo ilícito³.

Cierto es que la proximidad entre el ámbito literario y el criminal se insinuaba desde los comienzos del género en los signos de un autotematismo atenuado. Porque, primero, los textos (cartas, mensajes, libros, notas periódicas) siempre han desempeñado el papel de indicios y pruebas (véase, por ejemplo, el cuento de Conan Doyle “El Ritual de los Musgrave”, 1893)⁴ y, segundo, a los detectives mismos se los sorprende a menudo en posición de lectores (desde el encuentro con el Dupin de Poe en una librería en “Los crímenes de la Rue Morgue”, pasando por Isidro Parodi de Borges y de Bioy Casares, quien lee asiduamente los diarios bonaerenses, hasta la relación amor-odio con los libros de Carvalho, el detective catalán contemporáneo, de Manuel Vázquez Montalbán). Esta presencia de los textos en la trama criminal funciona como condensación simbólica de la actividad principal a la que se dedican los protagonistas en los géneros criminales: ellos son básicamente lectores, no sólo de textos propiamente dichos, sino también de huellas, indicios y signos de la realidad. Ricardo Piglia constata que el apego a la lectura, la costumbre de ensimismarse por horas enteras con un libro, crea una mentalidad especial, cuya manifestación notoria es la propensión a la melancolía, la “mirada caracterizada por la meditación”, el “exceso de los mundos irreales” y el “exceso del sentido” (2005: 80). El detective que lee y discute de literatura constituye asimismo, según Piglia, una situación de transición: entre la cultura alta y baja, así como entre la condición de intelectual y la de activista comprometido – polos que ilustran el desarrollo de la situación del investigador entre la novela de enigma (mediados del siglo XIX) y la *hard boiled novel* (novela negra). Para ensayar las versiones de los hechos imaginarios, el detective ha de retirarse

rador” y “artista-criminal-torturador”. Estos tipos se observan en aquella época en la narrativa de ciencia-ficción y criminal de todo el ámbito occidental, instaurando una especie de contra-poder intelectual respecto al Estado (Ludmer 1999: 143–223).

³ Lo ilustran ya persuasivamente los policiales metafísicos, donde los protagonistas abrigan preocupaciones propias de los intelectuales profesionales, sin dejar por ello de participar en una serie de vertiginosas aventuras (Umberto Eco, Patrick Modiano, el ya citado Paul Auster).

⁴ Interpretación en Rzepka 2005: 23–28.

a la intimidad del salón, la noche, la biblioteca, parecida a la que abriga a un lector (“El lector como el que persevera, sosegado, en el desciframiento de los signos. El que construye el sentido en el aislamiento y la soledad”, *Ibíd.*: 137). Pero la realidad tienta igualmente, el frescor caótico de los hechos y las experiencias (“[c]ómo salir de la biblioteca, cómo pasar a la vida, cómo entrar en acción, cómo ir a la experiencia, cómo salir del mundo libresco”, *Ibíd.*: 127). Tanto en la práctica narrativa, como en la crítica de Ricardo Piglia, se reitera la característica convicción –explícita en el ensayo citado– de que el género criminal potencia el simbolismo del quehacer universal de la ficción, dedicado a organizar significativamente nuestra experiencia. De su mano, así como acompañados por otros críticos y autores, seguiremos esta pista atravesando el campo literario con los pasos cautelosos de un detective.

Relato criminal, narración magistral

Además de que, gracias a la aparición de la nueva variante detectivesca metafísica en los años 60, lo criminal empieza a implicar significados filosóficos, un impulso más para indagar las dimensiones inusuales del género viene desde la narratología, con su ambición de establecer reglas universales de creación de relatos en diferentes ámbitos de la cultura: discurso (literatura oral y escrita, artes visuales). En este sentido, Todorov generaliza sus observaciones sobre el género criminal, atribuyéndole rasgos de una narración *par excellence*. Al presentar en *Poétique de la prose* su conocida definición del modelo de relato criminal, señala su peculiar dualidad constructiva que consiste en que la historia del crimen va revelándose en el texto en estricta dependencia de otra historia, la de la investigación. El relato detectivesco constituye entonces una totalidad de dos historias, la del crimen y la de la investigación. La segunda trata de reconstruir en retrospectiva, de “repetir” en cierto modo, la primera; esto es imprescindible para que el lector pueda participar en el desciframiento del enigma. En consecuencia, a Todorov se le impone la analogía entre esta estructura dual y la distinción de la escuela formalista rusa entre la *fábula* y el *sjuzet* (fábula: historia ordenada según la causalidad admitida en la realidad extraliteraria; sjuzet: orden artificial aplicado en la construcción literaria)⁵, lo que equivale a reconocer que semejante dualidad es constitutiva de todo género narrativo (1978: 11–13).

Hay que precisar, sin embargo, que a diferencia de otros géneros, en el criminal, la segunda historia no ha de narrarse meramente, sino de presentarse como proceso (Colmeiro 1989: 71); es decir, entrar en relación de segundo

⁵ La distinción ha calado en los estudios narratológicos, aunque revestida de términos diversos (*histoire* y *récit* en Gérard Genette, *story* y *discourse* en Seymour Chatman).

grado, interpretativo, con la historia del crimen. El detective sería pues comparable a una suerte de creador paraliterario, juntando los elementos de la historia del crimen que va descubriendo paso a paso durante la investigación; un historiador, o si se quiere, un cuenta-cuentos, un escritor, en fin, ya que realiza “un acto que es el objetivo de toda narración: [...] repetición y recreación [...] de lo que ya había sucedido” (Brooks cit. en Rzepka 2005: 35; trad. mía). El investigador del relato policial resulta entonces capaz de crear ficciones (*fiction makin' activity*, Edelbaum cit. en Pyrhönen 1994: 69). Así nos trasladamos desde el análisis de los procedimientos detectivescos hacia la reflexión sobre los recursos y las reglas narrativas; a la manera como ordenamos las secuencias de los acontecimientos con el material de la caótica realidad. La investigación se constituye como uno de los modelos básicos de organización narrativa (Piglia cit. en Pellicer 2006: 102; Chamipgny 1977: 15).

Los argumentos a favor del carácter representativo del relato criminal se centran en los rasgos particulares de su construcción. Es de destacar, sobre todo, la precisión con que la intriga dosifica lo que el lector, a través del detective, ha de saber (y lo que en realidad deriva de la intención de ocultamiento por parte del autor) para que la resolución cuaje al final, sin que, mientras tanto, decrezcan el deseo y la curiosidad. “El relato detectivesco pone de relieve tres elementos formales fundamentales –la secuencialidad, el suspense y el final– que conforman la narrativa con una construcción clásica” (Sweeney cit. en Pyrhönen 1994: 33; trad. mía). La cohesión y el efecto de irresistible causalidad entre los elementos del mundo convocados potencian aquella magia del relato criminal, y de la literatura en general, como lo afirmaba Borges en el ensayo “El arte narrativo y la magia” (1932), donde valoraba las ficciones cuyos elementos –eventos, rasgos sugeridos por las palabras– se imponen con la autoridad y naturalidad de lo real. Consiguiendo este grado de “magia” natural en el manejo del material narrativo, la presencia de cada elemento se justifica, a la manera de la famosa pistola que, entrevista en la primera escena del drama, dispara infaliblemente en alguna de las siguientes.

Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior. Así, en una de las fantasmagorías de Chesterton un desconocido acomete a un desconocido para que no lo embista un camión, y esa violencia necesaria pero alarmante, prefigura su acto final de declararlo insano para que no lo puedan ejecutar por un crimen (Borges 1991: 648).

En “Leyes de la narración policial”, de 1933, Borges reitera su elogiosa opinión sobre el “orden” y el “trabajo intelectual” que requiere la práctica del relato policial, uniéndose a la opinión de otros hombres de letras hispanoamericanos de su época. Antes aún de que el género criminal madurase en el continente, lo consideran como un buen ejercicio de forma y de clásico rigor, entre otros, Alfonso Reyes, en “Sobre la novela policial” (1945), Roberto Arlt, Xavier

Villaurrutia y Juan Carlos Onetti, en unos ensayos asimismo de los años 40 (en De Rosso 2011: 13–17).

En los enfoques mencionados, el género criminal se erige como modelo donde observar en aumento las cuestiones narratológicas. Tal es, en efecto, su función en el policial metafísico. También la modalidadseudocriminal hispanoamericana aprovecha con frecuencia el pretexto de las dificultades con que se topan los investigadores del crimen para desembocar en cuestiones relativas a la construcción de historias literarias (y asimismo de la historia propiamente dicha, entendida como pasado a reconstruir, como veremos en los casos analizados en el último capítulo). En *Caballeriza* (2006) de Rodrigo Rey Rosa, el narrador es testigo involuntario de un accidente dramático durante un espectáculo de caballos organizado por un propietario de finca guatemalteco, personaje poderoso a semejanza de los caciques de antes. El caballo más valioso de la cuadra muere al huir de un incendio a todas luces provocado. Un abogado conocido de la familia procura, repetidas veces, infundirle al narrador la idea de hacer un cuento literario de esa historia, que se desarrolla ante sus ojos y en la que ambos se ven implicados. Todo ocurre con la lógica de una “película de gánsters” (reflexión hecha por el narrador en una etapa de la acción, Rey Rosa 2006: 116). Aunque al final los protagonistas no consiguen pruebas concluyentes del “cómo pasó”, sus hipótesis son más que verosímiles. En el contexto de la narrativa hispanoamericana no extraña que la lógica de la película de suspense, advertida por el narrador, sea la mismísima lógica de la vida cotidiana en las provincias centroamericanas, donde la violencia individual apuntala un sistema judicial alternativo al estatal. Por eso, la claridad, la consecuencia y el suspense con que la acción criminal transcurre en la “realidad” de la ficción no podrán informar el supuesto relato literario. El narrador no lo escribirá “y nadie va a investigar más. Nunca se sabrá” (*Ibíd.*: 140). La verdad se quedará circulando en los relatos orales⁶.

El secreto universal

La idea de la ejemplaridad del género criminal y los motivos con él asociados se ve desarrollada de forma imaginativa en la crítica literaria de Ricardo Piglia, así como, a menudo, dentro de sus ficciones. Piglia indaga insistentemente las analogías aquí evocadas entre el género criminal y las prácticas narrativas (crítico o lector como detective, escritor como criminal, narrador como investigador)⁷. En dos ensayos titulados “Tesis sobre el cuento” (TC) y “Nue-

⁶ La renuncia a escribir es, desde luego, convencional, declarada dentro de la ficción, porque la novela *Caballeriza* sí cuenta los hechos criminales y su pesquisa.

⁷ Véanse los ensayos “Reivindicación de la práctica” (en Lafforgue, Rivera (eds.), *Asesinos de papel*, 1996), “El laboratorio de la escritura”, “La lectura de la ficción” (en Piglia, *Crítica*

vas tesis sobre el cuento" (NTC, incluidos en el volumen *Formas breves*, 2000a) elabora una ingeniosa interpretación del concepto de secreto. Éste se convierte aquí en una informal categoría narratológica, que se hace eco de los enfoques antes presentados. Las nociones de secreto, enigma, misterio crean un amplio campo semántico derivado de las intrigas detectivescas y remiten todas a una laguna en el saber⁸; su contrapartida es la curiosidad, un deseo imperioso de conocimiento. El ansia por identificar al criminal apuntaría alegóricamente al deseo de otros saberes, situados en otros horizontes. Para Piglia, el secreto es la "segunda historia" que corre subterránea en cada relato: "Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario" (TC, 106). Al final, el hilo visible se une con el invisible y la historia secreta sale a la superficie. Semejante estratificación recuerda los modelos formalistas y narratológicos antes comentados (historia del crimen/historia de la investigación; división fábula/sjuzet). En todos los casos, el objetivo parece ser la transformación de la realidad, la restricción deliberada del saber, una relación cambiante entre el saber y el no saber:

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. «La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana tierra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato», decía Rimbaud (*Ibíd.*: 111).

El relato pretende pues (y el policial no hace sino amplificar esta pretensión) desenterrar, o inventar, lo cual en la literatura viene a ser lo mismo, el secreto de la realidad; hacerlo deseable. Se impone la analogía entre la búsqueda del culpable de los géneros criminales y la búsqueda de, como escribe Piglia, esa "experiencia única", que diera sentido a la vida y en cuya recuperación, a veces obsesiva, se afana más de un protagonista suyo. Los "alquimistas de sí mismos", como el escritor Rattliff de "Prisión perpetua", se hunden "en el fluir de la experiencia para destilar el arte de la ficción" (Piglia 2000b: 18), y para apresar la experiencia original y fundadora a partir de la cual la realidad se vuelve narrable, ese acontecimiento más intenso y real que los demás⁹. Simmel lo llama "aventura" y lo compara con una obra de arte, en lo que ambas tienen

y ficción, 2001b), "Los sujetos trágicos" (en Piglia, *Formas breves*, 2000a) y "Lectores imaginarios" (en Piglia, *El último lector*, 2005).

⁸ Por ejemplo, en la teoría del conocimiento de Badiou, el proceso de verdad, como él lo llama, "hay un vacío «situado», alrededor del cual se organiza la plenitud [...] de la situación en cuestión". Un acontecimiento, es decir, un suplemento "azaroso, imprevisible, disipado", hace advenir "otra cosa" que la situación, nombra este vacío (Badiou 1994).

⁹ Este afán equivale a la aventura de la escritura (y/o a la aventura del conocimiento), que desde Cervantes, y seguramente desde Proust, se va imponiendo en la narrativa como una variante de la experiencia memorable, y que se presiente tal vez como "parodia" al compararla con las hazañas épicas. Dice Piglia en una entrevista: "Se vive para escribir, diría yo. La escritura es una de las experiencias más intensas que conozco. La más

de extrañeza y alteridad, situada fuera del tiempo normal. Lo que perturba el curso inteligible de la vida, algo aislado y accidental, puede, sin embargo, “responder a una necesidad y englobar sentido” (1988: 22). También el crimen, suerte de aventura radical, tiene la capacidad de “englobar sentido”: enigmático al principio, va siendo esclarecido paulatinamente en el curso de una investigación.

El relato visible se afianza, paradójicamente, sobre los secretos que subyacen en él. El presentimiento del secreto aumenta desde el principio del relato, así como la tensión y las expectativas dirigidas hacia algo que inquieta y exaspera la curiosidad. La presencia invisible de algún “secreto” se vuelve acuciante, como en los universos de las ficciones criminales. Crece, como dice Piglia, “la esperanza de una epifanía” (NTC, 126), sembrada ya con las primeras palabras. La “otra” trama secreta, que dota de espesor enigmático los hechos relatados en la superficie, se puede revelar en el momento del cierre y entonces el relato se completa retrospectivamente desde este final; justo como ocurre cuando el detective presenta su explicación del caso criminal. El final cierra así la construcción narrativa y parece imprescindible para poder contar una historia coherente, la suya o la del otro “yo” (de ahí la importancia estratégica del final, estudiada también en la teoría de los géneros literarios y, por ejemplo, por Bajtín, de quien Piglia es un gran lector)¹⁰. En los propios relatos de Piglia, sin embargo (así como en los de sus numerosos coetáneos), la emergencia de lo oculto al final, típica de relatos más tradicionales, se problematiza; la tensión permanece hasta el final, hasta hacerse persistente como un malestar crónico (véanse *Respiración artificial*, *Blanco nocturno*, entre otros).

En todo caso, la revelación de la trama secreta nos enfrenta con sorpresas, como es igualmente sorpresivo el descubrimiento de la identidad del malvado de turno en el policial. Y a la vez, desde el punto de vista del lector, la sorpresa se torna en decepción: “On ne cède pas longtemps à la fascination sensée émaner du nom unique et surprenant qui s'énonce comme le dernier mot du texte [el nombre del criminal; N.P.]. Et si l'objet véritable du secret se dissimulait bien ailleurs que dans ce moment final si ponctuel?” (Dubois 1992: 146). La vorágine de las hipótesis amaina, pero el deseo de saber no se ve aplacado por la solución del enigma intelectual. La identificación obtura sólo parcialmente “la faille par où s'écoulait le flux des interrogations anxieuses sur la signification, la cause, l'identité” (*Ibid.*). El secreto permanece. Todo aficionado a la lectura

intensa, pienso a veces. Es una experiencia con la pasión y por lo tanto tiene la misma estructura de la vida” (“La lectura de la ficción”, en *Crítica y ficción*, 2001b: 19).

¹⁰ “En ocasiones, como en varios cuentos de Borges, el final coincide con la revelación de un oyente hasta entonces oculto, lo que conecta el cuento con las raíces de la oralidad. Esta puede ser una razón más del carácter enigmático de un relato: está dirigido a un oyente, y por eso parece hecho de sobreentendidos, que no hace falta explicitar” (NTC, 121).

querría prolongarla más allá del final; pero ello significaría renunciar a imponer el término, portador del sentido global.

De hecho, no hay narración alguna que pierda su legitimación ante la pregunta: ¿cómo sigue? Por su parte, la novela no puede permitirse dar un paso más allá de aquella frontera en la que el lector, con el sentido de la vida pugnando por materializarse en sus presentimientos, es por ello invitado a estampar la palabra «Fin» debajo de la página (Benjamin 1991: 126).

Según Piglia, cuando el fin irrumpe con violencia, cuando es enigmático y despierta un fuerte deseo de continuidad (“¿qué pasó después?”), prefigura justamente el destino mismo. “Los relatos nos enfrentan con la incompreensión y con el carácter inexorable del fin, pero también con la felicidad y con la luz pura de la forma” (NTC, 124). Lo trágico o lo incomprensible que les toca en suerte a los protagonistas, o, por otro lado, la decepción de una lectura que llega a su fin, marcan el término impostergable de cada historia, trayendo una previsión funesta: “La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y ella es quien le presta autoridad” (Benjamin 1991: 121). De esta relación enigmática entre el misterio de la muerte y una historia que cobra su sentido desde el fin brota una imagen, entre medieval y barroca, de Benjamin:

[l]a novela no es significativa por presentar un destino ajeno e instructivo, sino porque ese destino ajeno, por la fuerza de la Dama que lo consume, nos transfiere el calor que jamás obtenemos del propio. Lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte, de la que lee (*Ibíd.*: 127).

Al escritor lo vemos pues como al que organiza verbalmente la experiencia humana, manteniendo en secreto algo vital y mortal a partes iguales, e instituyendo la seguridad de un destino. La narración, épica y novelesca, es en cierto modo un instrumento de lucha con el tiempo (el pasado, el presente y el futuro). Nace de la conciencia de la desaparición, de la conciencia de la muerte, la cual, retrospectivamente, trasfiere su importancia a la vida vivida. Imponiendo sentidos, pero a la vez, dejando la impresión de la impenetrabilidad del destino. De esta manera, el relato, con su fin que prefigura la muerte, es como un oráculo a veces oscuro; se asoma pues al “mundo olvidado”, entrevisto al final de la confusión, y “descubre el porvenir” (NTC, 124).

Aunque, por otro lado, no se puede excluir que ciertas poéticas narrativas quieran aprovechar el mecanismo tensador del secreto para subvertirlo, dejando los significados dispersos e inconclusos, en movimiento rebelde contra la supuesta trascendencia del texto literario. Es lo que Espinosa atribuye a la fragmentariedad e inestabilidad de las intrigas que se cruzan en la prosa de Bolaño:

En principio no habría «un misterio», sino muchísimos, lo que significa la fragmentación, la diseminación del secreto en tanto unidad articuladora. El secreto es necesariamente instalado dentro del texto en tanto marca la presencia del autor maestro y la concepción de la obra literaria de corte metafísico (Espinosa 2006: 78).

Mutatis, mutandis, del secreto criminal hemos pasado a la búsqueda del significado excepcional de un destino humano y al misterio de la vida humana coronada por la muerte. Es una vuelca de turca que se representa también, de forma burlona y alegórica, en un episodio de la novela *El error* (2010), de César Aira. Aparece en ella la minihistoria de una estafalaria editorial salvadoreña, que legó una enorme cantidad de ejemplares de pésimas novelas rosa y de aventuras a un presidio de mujeres. Dichas novelas se producían con increíble desparpajo (estudiantes y jubilados a sueldo plagiando y saqueando a diestro y siniestro en la narrativa mundial) y su única novedad consistió, finalmente, en la invención del subtítulo: “Historias Que Matan”. Sigue un breve comentario de la superioridad de esta idea criminal (la “eficacia homicida estaba en la historia misma”, Aira, *El error*, 2010: 93) sobre otras numerosas maneras de matar en la historia; terminando el episodio con una divagación que enlaza con lo antes dicho sobre el secreto-enigma y su función formal conclusiva. El subtítulo mencionado (“Historias Que Matan”) se presta a una doble interpretación: es un anuncio paratextual del contenido (peripecias criminales) y, a la vez, en su sentido propio (que se reviste de sentido alegórico), revela al “asesino”, que, en este caso, es el libro mismo:

Si bien sutil, la idea no lo era en exceso, y contenía un aspecto alegórico que habría asegurado la lectura correcta: el lector la habría entendido automáticamente como una exasperación apenas fantástica de algo tan común, experimentado por todos como las historias que deprimían o entristecían o inquietaban. De hecho, el acervo popular ya contenía Historias Que Matan, en la forma, por ejemplo, de «que Fulano no se entere, porque le partiría el corazón». Más aún, esas historias asesinas inventadas y usadas por un genio criminal no serían sino un modelo reducido, condensado, de la historia de la vida de cualquiera, historia que inevitablemente conducía a la muerte (*Ibíd.*: 96–97).

La metáfora criminal, al equiparar al escritor con el delincuente o con el detective, ambos pendientes de un secreto, dota la literatura del atractivo con que se perciben las actividades arriesgadas y transgresivas. El escritor “detecta” un sentido intrigante en las vidas comunes “amenazadas” por la muerte “asesina”¹¹. El “asesino” más común e implacable es aquí la muerte y tomar

¹¹ La ficción narrativa como un dispositivo que da forma a la realidad vivida es, desde luego, una idea muy presente en la reflexión crítica del siglo XX. En los tiempos posmodernos de inflación de la libertad, Bauman le concede eficacia a una concepción de la novela según la cual ésta sabe “ofrecer un punto de apoyo para piernas que buscan vanamente sostén en las arenas movedizas de las modas cambiantes, de las identidades

plena conciencia de ello nos puede “matar”. Mejor entonces aliviarnos con la lectura de historias donde la muerte queda conjurada en una fórmula y el enigma del cuerpo inerte es asumido por el detective.

A pesar de los exorcismos literarios de los textos formularios, que a veces logran conjurar la muerte y el mal, ahí donde las fórmulas se dispersan, al secreto inicial se le van sumando otros, menos penetrables. En toda prosa narrativa habría siempre una “cuestión de partida” y la necesidad de “investigar” de algún aspecto desconocido de la vida humana (con el enigma supremo de la muerte). Sólo que en el caso de una narración no directamente criminal, el aparato hermenéutico es discreto y difuso (Dubois 1992: 154). Así lo entiende Piglia, cuando afirma que le interesa la estructura del “relato como investigación” (2001b: 16), sacando el máximo provecho de la analogía y conjugando las múltiples acepciones del secreto y su búsqueda: la composición narrativa, la indagación existencial, la resistencia al poder político¹². En este último sentido, el secreto se entiende como lo ocultado por el que ejerce el poder y manipula la información. La posesión de un secreto acrecienta el valor de uno a ojos de sus pares; es incluso “una de las más grandes conquistas de la humanidad” (Simmel 2002: 57), que permite dominar a los demás:

La falta es asimilada de inmediato a lo que ha sido sustraído. Hay algo político ahí que remite al complot, a una lógica malvada y sigilosa que altera el orden del mundo. Alguien tiene lo que falta, alguien lo ha borrado. No es un enigma, ni un misterio; es un secreto, en sentido etimológico (*scernere* significa «poner aparte», «esconder»). Una página –un libro– no está, la carta ha sido robada, el sentido vacila y, en esta vacilación, emerge lo fantástico (Piglia 2005: 27).

Entre el sentido más estrecho de “misterio criminal” y el más amplio –“el secreto de la vida”– se pueden entretejer pues también significados políticos: la idea del complot urdido desde los centros del poder. Según Piglia, buena parte de la literatura argentina (*Facundo* de Sarmiento, *Amalia* de Mármol, las novelas de Roberto Arlt, de Macedonio Fernández, de Piglia mismo) se implica en un juego de retos mutuos con la política. Las ficciones evidencian las “relaciones de fuerza” (Piglia 2001b: 37), desde la novela negra norteamericana que crea “una tradición de izquierda [...], una forma que traficaba con lo social como enigma, lo convertía en intriga y en red anecdótica” (*Ibíd.*: 177). En las propias novelas del argentino (*Respiración artificial*, *La ciudad ausente*) y en numerosos cuentos (como, por ejemplo, “Mata Hari 55”), la dramática historia argentina del siglo XX (los golpes de estado, el peronismo, los gobiernos mili-

que no sobreviven a su propia creación, ya de las historias sin pasado ni consecuencia” (2001: 153).

¹² “«El secreto» y «lo secreto» parece ocupar un lugar central en la narrativa, la crítica, la teorización del relato y la docencia de Ricardo Piglia”, comenta uno de sus entrevistadores (Noel Luna, “Conversación en Princeton”, en *Crítica y ficción*, 2001b: 207).

tares) constituye el fondo de unas tramas seudopoliciales, unas más realistas y otras más fantásticas, cifrando la obsesión de una sociedad que se siente víctima de maquinaciones políticas. Las aventuras en torno a textos huidizos serían pues una manera de narrativizar la necesidad de llegar a “lo que en el otro lugar se calla” (*Ibíd.*: 121). El esquema criminal se politiza, lo cual, por otro lado, no está reñido con las opiniones piglianas sobre la posición de la literatura en la sociedad (cercanas a las de Bajtín y, por otro lado, de Foucault); a saber, que la literatura surge en el cruce de los diversos discursos sociales y suele mantener unas relaciones especiales con la política. El escritor trabaja con los mismos materiales discursivos que la política y la propaganda, pero obliterando los objetivos de éstas y poniendo a descubierto “el núcleo secreto de una sociedad” (*Ibíd.*: 114). En estas circunstancias, incluso, el principio de selección creativa (estilística, de composición, de temas) supone un trabajo de ocultamientos y revelaciones donde se decide lo que va a permanecer silenciado; de ahí que el aspecto formal no sea ya inocente:

Ahí otra vez encuentro una relación entre «secreto y lenguaje», una relación que se puede establecer alrededor de todo este juego con el que sabe algo que no quiere que los demás sepan, que, por supuesto, en el género policial tiene un lugar importantísimo [...] el que habla pierde. El género policial tiene una raíz escéptica ¿no?, una moral estratégica, digamos, una guerra de posiciones donde el que es sincero es castigado (*Ibíd.*: 208).

En estas interpretaciones de las nociones del secreto y del enigma (el “sentido de la vida”, la información que las ficciones disputan a la política) se ha perdido por el camino el significado de acertijo intelectual de los relatos detectivescos tradicionales. Según el nivel en que nos movamos, la pregunta y la expectativa varían. ¿Qué se espera durante la lectura de un relato basado en la presuposición del secreto?: ¿solución de un problema?, ¿esclarecimiento del misterio del mal, el dilema milenario de los teólogos?, ¿revelación de los crímenes políticos? Sea como fuere, las preguntas tienen aquí igual importancia que las respuestas: “Escribir y leer es rozar constantemente el misterio, palpar el secreto, aunque el misterio no es algo en que se pueda ahondar, el secreto no es algo que se pueda revelar”, dice Michał Paweł Markowski en un ensayo titulado significativamente: *Infracción: ensayos sobre la escritura y la lectura* (2010; trad. mía). Esta imposibilidad tiene también su lado estético, como ya hemos señalado. “Percibirlo todo con claridad, es destruir el encanto de la vida e impedir que nuestra imaginación juegue con sus posibilidades”, escribe Simmel (2002: 37). El proceso de la búsqueda misma, sin contar con alcanzar la meta, me liga al secreto y al otro, a la vez que me mantiene a la distancia necesaria para que éstos no se alcancen, ni se reduzcan al rango de lo conocido. “El secreto no debe ser desvelado, so pena de caer en una historia banal” (Baudrillard 1991: 68). Lo confirma una voz ficcional en una novela contemporánea:

Pero ahora cada asiento de esa aula [...] estaba ocupado por hombres de paja, máscaras que hacían muy bien su trabajo de ocultar para mí motivos y sensaciones, los secretos de tantas vidas cercanas que quizás jamás desvelaría, los secretos que me permitían vivir, resultaría intolerable y nos fulminaría con la fuerza mortal de un rayo saber toda la verdad de lo que se dice o se suspira o siente alrededor nuestro [...]. Pero a veces no es necesario saber la verdad para que caigamos fulminados; a veces es suficiente sospecharla (Paz Soldán, *Río fugitivo*, 1998: 274–275).

Desde el secreto que se deja explorar, por el intermediario del arte narrativo, como ocurre en un relato de composición más tradicional, vamos pasando a otros, los impenetrables, a los que se abren los relatos seudocriminales. Este secreto se diferencia del “enigma”, es decir, de la información convencionalmente camuflada de acuerdo con la economía del género criminal y que se revela al final. El primero “sigue escondido, no depende de la interpretación” (Pellicer 2006: 97), tiene que ver con los misterios esenciales y raras veces resueltos de la vida.

Sean como fuere las denominaciones, la narrativa con efecto seudocriminal pone más de relieve lo no verbalizado del secreto/enigma planteados, aquello que se puede convertir en objeto de obsesión, en el punto de partida ciego, en el fundamento inapresable de un razonamiento; como el que pretenden atrapar los clientes del centro telefónico de asistencia al suicida en “Prisión perpetua” de Piglia (“No se trataba de la historia de su vida, en realidad contaban un acontecimiento que, según ellos, había provocado la declinación y la catástrofe. Todas las historias giraban sobre un punto de viraje, como si hubieran vivido una sola experiencia”, 2000b: 35). El efecto seudocriminal sigue aprovechando los mecanismos de generación de expectativas (el secreto perseguido), pero su epifanía es diferida hasta anularse:

Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un «secreto», es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley (Barthes 1994: 70).

Asimismo, los secretos o enigmas oponen resistencia en las obras de Roberto Bolaño. El principio constructor de su narrativa es la fragmentariedad, la inconclusión y el consecuente carácter enigmático de la realidad representada. Bolaño destroza la linealidad del relato, multiplica los enunciadores y adopta de preferencia la voz homodiegética o/y la perspectiva externa, por lo que suministra la información narrativa de manera parecida a la del policial. Anuncia delicias de la pesquisa, pero la resolución se retarda y la intriga se disemina entre las bifurcaciones episódicas y los cortes a primera vista arbitrarios (Ventura

2007: 200–203)¹³. La narración se desvía cada vez más de la solución habitual del enigma pseudodetectivesco; con los motivos del crimen y persecución se van entrelazando otras “historias enigmáticas que hacen dudar de la razón de ser del relato mismo” (*Ibid.*: 200). Lo que, no obstante, sigue intrigando, a pesar de las expectativas genéricas decepcionadas, es el secreto desplazado al nivel de la interpretación del texto entero: “no se trata tanto de un enigma a develar, como en la novela policial, sino más bien, de un secreto que el texto parece poseer [...] el secreto como instancia dinámica [...] siempre en circulación, siempre en tránsito” (De Rosso 2002: 137).

La prosa contemporánea que entra en relación con la convención criminal asimila plenamente las diversas acepciones del motivo del secreto, postergando las soluciones y llevando las investigaciones al absurdo. Además, el secreto criminal se agranda acogiendo sentidos añadidos: comprensión del mundo o de sí mismo, dificultad de comprender y escribir el mundo, obstáculos de naturaleza política, violencia disimulada.

La tendencia a ver hoy el texto literario como encubridor más que revelador de secretos resulta, entre otras cosas y como ya se ha visto en el capítulo anterior, de una serie de cambios de óptica en la metodología de las ciencias humanas a lo largo del siglo XX. El giro posestructural de la crítica literaria, la deconstrucción en la filosofía, la segunda ola del psicoanálisis, así como el desarrollo del concepto de otredad, han llevado a la revaloración, en el pensamiento humanista, del campo semántico de la negatividad: el vacío, la indeterminación, la inexistencia del sujeto, lo que queda “fuera del texto”, la diferencia, el “otro” inalcanzable. En las novelas de Bolaño, Piglia, Saer, Paz Soldán, Rey Rosa, los personajes, escritores y críticos, como buenos deconstruccionistas, se resignan a emprender unas “deslecturas” (*misreadings*) de los enigmas que la realidad les depara. La carencia del sentido central y original, el vacío, el torbellino adquieren el significado de base negativa, como en la teoría psicoanalítica de Lacan, donde, a través de los objetos inaccesibles, pretendemos apaciguar el deseo de ser como el gran “Otro” nos imaginaría – otra proyección nuestra para no enfrentar el vacío esencial.

De literatos y delitos

En *El juguete rabioso* (1926) del argentino Roberto Arlt (1900–1942), el narrador adolescente, Silvio Astier, toma conciencia de su transformación en delincuente, y la escena, significativamente, tiene lugar en la biblioteca de una

¹³ El diario del joven Madero, de *Los detectives salvajes*, se interrumpe en el momento de la huida pseudodetectivesca de 1976 y, tras cuatrocientas páginas de testimonios heterogéneos y espaciados entre los años 70 y 90, se reanuda al final del libro (éste y otros ejemplos del fragmentarismo en Ventura 2007).

escuela que él y sus cómplices proceden a saquear. Vemos a los flamantes jóvenes ladrones repasar a la luz de una linterna los títulos de las “majestuosas vitrinas” y alternar fríos juicios calculadores (“Es un libro agotado. Diez pesos te lo dan en cualquier parte”) con entusiasmos de lectores voraces (“Che, ¿sabes que esto es hermosísimo? Me lo llevo para casa”, sobre *Las flores del mal*). Momentos después, reaccionando a un ruido alarmante, Astier se convierte de “niño aventurero” en “estatua ceñuda rebalsando instintos criminales” (Arlt, *El juguete rabioso*, 2011: 36). La narrativa de Arlt está permeada por la convicción de que la “biblioteca”, y por extensión la actividad literaria, puede generar delitos. Reforzada más tarde por Borges, esta convicción se expresa igualmente en la obra de los escritores hispanoamericanos actuales.

En la obra de Piglia, la paranoia textual se incuba en espacios literarios de aire enrarecido. El escritor Stevensen, encerrado en una habitación de hotel, cataloga los comportamientos de su colega y viola la privacidad de éste so pretexto de buscar el principio de la realidad (“El encuentro en Saint-Nazaire”); el censor Arocena, de *Respiración artificial*, pasa horas y días tratando de descubrir la clave del código, siempre cambiante, en que los “enemigos” cifran sus mensajes. Son personas que alegóricamente representan las aspiraciones dictatoriales de la literatura a imponer su orden frente a lo que se percibe como el desorden de la existencia real. Pero la pretendida clave resulta abrir el acceso a un laberinto infinito (de interpretaciones, de ramificaciones, de algoritmos), como los libros imposibles de Borges. La escritura es un arma de doble filo. Por un lado, ayuda a ordenar el caos de la experiencia y a comprenderse a sí mismos¹⁴. Por otro, el deseo vehemente de organizar, de narrativizar la nada cotidiana lleva a algunos personajes a comportamientos fuera de la norma. La ficción, en su epifanía de la forma, es fuente de felicidad, como decía Piglia, pero fácilmente recae en excesos al subordinar la realidad empírica a los esquemas narrativos; y termina transmutándose en el “crimen” de la sobreinterpretación o de la usurpación. Ésta puede dañar a sociedades enteras cuando la historia falsificada se convierte en una ficción impuesta a la fuerza. A eso parece aludir la historia del Soldado Viejo y Soldado Joven contenida en el manuscrito anónimo de *La pesquisa*, de Juan José Saer. Se cotejan ahí dos visiones de la guerra de Troya. El Soldado Viejo, que participa en ella desde el comienzo como ayudante de la intendencia, tiene una noción vaga de los troyanos, siluetas lejanas vislumbradas muy de vez en cuando sobre la muralla de la ciudad sitiada. En cambio, el Soldado Joven, recién llegado de Esparta, conoce todos los episodios memorables de la contienda y adora a los héroes cuyas hazañas se difunden de boca en boca por toda Grecia. “El Soldado Viejo posee la verdad de la experiencia y el Soldado Joven la verdad de la ficción.

¹⁴ En la concepción de la “identidad narrativa” de Ricoeur, asumiendo actividades en el relato de nuestra propia vida pasamos a desempeñar el papel de personaje, lo cual afirma a su vez el sentimiento identitario, de ser uno mismo (2006: 138–151).

Nunca son idénticas pero, aunque sean de orden diferente, a veces pueden no ser contradictorias” (Saer, *La pesquisa*, 2003: 157). Es un deseo piadoso, ya que en práctica los relatos sobre la historia están al servicio de causas políticas y de la violencia discursiva, que fácilmente se convierte en física.

Algunos relatos rioplatenses protagonizados por científicos dementes y escritores ambiciosos (de Ladislao Holmberg, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Juan José Souza Reilly) representaban, ya a principios del siglo XX, “operaciones culturales, producidas con el instrumento divisor y articulador que es el delito. Nos introducen en una historia moderna (y modernista), periodística. Movida por el *deseo de la fama*” (Ludmer 1999: 158; subrayado original). Un siglo más tarde, este deseo no sólo se ha acrecentado, sino que ha generado otro mucho más voraz, el del lucro que pueden garantizar las ventas de los *best sellers* en el mercado mundial del libro. Otro tipo de crímenes originados en el universo literario tiene que ver entonces con la propiedad intelectual.

En Piglia, el motivo del robo, plagio o reapropiación de un texto puede abarcar varios niveles del texto (extradiegético, y más figurado, cuando el autor real plagia deliberadamente el estilo de otro; intradiegético, más literal, cuando los protagonistas se roban cuentos o ideas). Leer, comprender, apropiarse: nociones que remiten al campo de la intertextualidad, y que aquí se compenetran, se dramatizan bajo el signo del crimen¹⁵. El autor afirma, en calidad de crítico: “en algunos de mis relatos [...] he tratado de convertir la relación con esos fantasmas en anécdota. Hacer una intriga policial, digamos, a partir de mi relación con Roberto Arlt” (Piglia 2001b: 115). Lo realiza, efectivamente, en el cuento “Nombre falso. Homenaje a Roberto Arlt” (del volumen *Nombre falso*, 1975¹⁶), donde se narra justamente una investigación literaria con aires de novela negra (“A menudo veo la crítica como una variante del género policial”; *Ibid.*: 15) y donde se activa la analogía entre el lector (o más bien “archilector”, porque el protagonista es un crítico literario) y el detective; así como entre el lector y el criminal, porque, al igual que los héroes de la *hard-boiled novel*, el crítico-detective entra aquí en conflicto con la ley.

El narrador, en primera persona, Renzi, el *alter ego* del autor en varias obras, prepara una recopilación de textos inéditos de Roberto Arlt y accidentalmente entra en posesión de un texto manuscrito que parece ser el esbozo de un cuento inédito de este autor, titulado *Luba* (aparece, como en un folletín, en un cajón lleno de polvo). Luego emerge un fantasma del pasado: Kostia, el antiguo amigo de Arlt, “un tipo con mucho talento pero completamente desperdiciado”, quien afirma disponer del manuscrito original de *Luba*, transa cínicamente con el narrador y finalmente le vende el texto. Pero a los pocos días reclama de nuevo el inédito, ofreciendo devolver el dinero. A la negativa

¹⁵ “There can hardly be a more direct dramatization of the operation of intertextuality than the detective narrative” (Sweeney cit. en Pyrhönen 1994: 36).

¹⁶ Aquí citado en la edición de Lengua de Trapo, Madrid 2002.

del comprador, Kostia, quien había conservado una copia del manuscrito, publica el texto en un diario, bajo su propio nombre.

Por consiguiente, *Luba* resulta robado dos veces: al autor original, Arlt, y al crítico, que décadas después de su muerte, ha comprado el cuento. Habrá otras apropiaciones al margen de la ley: el narrador adjuntará al final del relato su propia reconstrucción del problemático cuento, que en realidad es un pastiche, realizado por Piglia, de un cuento del escritor ruso Andreiev. El saqueo de los bienes literarios tiene pues lugar en diferentes niveles y de formas diversas, hinchándose el texto de *Nombre falso* de imitaciones, usurpaciones y atribuciones estrafularias. De este modo, Piglia “expands the possibilities afforded by Borges’s use of irreverence and displacement” (Waisman 2005: 209). No sólo cita a Arlt confundiendo deliberadamente las referencias, sino que también hace suyas las palabras de Brecht o de Borges, se autocita y, finalmente, “reescribe” a lo argentino y presenta como arltiano el cuento del escritor ruso (Berg 2006: 30–31).

Los contactos y el forcejeo del narrador y Kostia tienen lugar en lugares sórdidos de la ciudad; hay presión verbal, chantaje, conversaciones telefónicas apremiantes. Las pasiones de ambos, aunque a primera vista opuestas, tienen en común algo turbio y criminal. En los diálogos resuenan el sarcasmo, la amenaza, la violencia a punto de aflorar. El narrador es consciente del ambiente de novela negra, que da un tono especial a su aventura literaria:

Me sentía como un detective de una novela policial que llega al final de su investigación; siguiendo rastros, pistas, yo había terminado por descubrirlo [el cuento de Arlt; N.P.] (Piglia, *Nombre falso*, 2002: 145).

Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma (*Ibíd.*).

Las intenciones del narrador son, en un principio, puras; quiere sólo publicar un inédito, contribuir a la fama póstuma de Arlt. Sin embargo, siente también en seguida una íntima felicidad y lo embriaga el orgullo profesional, como si, en vez de descubrir un inédito, fuera él mismo su autor. Siente un vértigo al recibir por fin el manuscrito de manos de Kostia; éxtasis comparable a la de los buscadores de libros borgeanos (“*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, “*El libro de arena*”): “Viajé por la ciudad como alucinado: revisaba las páginas, leía párrafos al azar... «Un inédito». Retardaba el momento de sentarme a leerlo, temía que fuera a desencantarme, atrapado por un extraño sentimiento de posesión, como si ese texto fuera mío y yo lo hubiera escrito” (*Ibíd.*: 148).

Tanto Kostia, que firma por Arlt, como el narrador, son plagarios conscientes que contravienen las leyes de la propiedad intelectual. Pero lo es también, en cierto modo, cada lector que se empapa de sus lecturas. Al igual que el famoso cuento “*Pierre Menard, autor del Quijote*” (de *Ficciones*, 1944) de Borges, éste es también una alegoría de las relaciones que se establecen en el

espacio intertextual. De forma menos teórica y más contundente lo caracteriza Kostia,

un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones, ahí tiene un retrato del escritor argentino. [...] ¿A usted le parece mal? Y sin embargo no está mal, está muy bien: se escribe desde donde se puede leer. Dostoievski pasado por los traductores gallegos. ¿Sabe por qué era genial Arlt? Porque se dio cuenta de que ahí había un estilo. Después los boludos dicen que escribía mal (*Ibíd.*: 140–141)¹⁷.

En este análisis de la escritura de Arlt, hecho dentro de la ficción, coinciden el enfoque intertextual con el modelo sociológico del campo literario de Bourdieu: “La obra es hecha, en efecto, no dos, sino cien, mil veces, por todos aquellos a quienes interesa, quienes sacan un interés material o simbólico al leerla, al clasificarla, al descifrarla, al comentarla, al reproducirla, al criticarla, al combatirla, al conocerla, al poseerla” (1995: 259). Las acciones mencionadas son impulsadas por “una libido propiamente social” (*Ibíd.*: 260), que, a pesar del fuerte convencionalismo, puede hacer explotar la violencia.

En el cuento se comentan asimismo temas económicos, los que, desde una perspectiva del materialismo y el anarquismo profesado por Arlt, le proporcionan el contexto decisivo del crimen. Arlt es representado en el cuento (y lo estuvo de verdad) como permanentemente atormentado por la falta de recursos, obsesionado con la idea del robo: “Arlt identifica siempre la escritura con el crimen, la estafa, la falsificación” (Piglia, *Nombre falso*, 2002: 145). Por eso, los críticos literarios adoptan en su imaginación aires no precisamente de detectives, sino de agentes institucionales, de cuya malicia o envidia depende la remuneración que el autor consigue por su trabajo (“un policía que puede descubrir la verdad”, *Ibíd.*). Las simpatías anarquistas de Arlt se revelan también en la concepción del crimen perfecto, encarnada en el personaje de una novela breve, apenas esbozada (al margen de *Luba*): es un joven puro, idealista radical, que decide asesinar a una mujer para cobrar su seguro de vida; para él no es sino “un canje natural entre la muerte y el dinero”. Descubierta el crimen, es condenado a muerte. Y sin embargo, dice este personaje en su propia defensa: “La ley exige la voluntad criminal para que haya delito, yo no la he tenido, sino más bien la de obtener dinero a través de una transacción legal” (*Ibíd.*: 115).

La adopción del esquema detectivesco de investigación resulta pues eficaz, en el cuento de Piglia, para mostrar las insaciables ambiciones literarias, que no excluyen el deseo de lucro:

¹⁷ La interpretación brutal de Kostia concuerda con las ideas del mismo Piglia como crítico, quien opina que cada escritor se construye su propio espacio de recepción a través de las referencias a sus lecturas personales favoritas. Borges, por ejemplo, “quiere ser leído” desde los autores de quienes es devoto y sobre quienes escribe: Conrad, Chesterton, Kipling, Stevenson, Welles y la novela policiaca (Piglia 2001b: 153).

[La propiedad literaria] pertenece a un sistema más arcaico, un régimen personal donde la autenticidad (en el sentido de quien autentifica un documento o el valor de un cuadro o de un billete que puede ser falso) se liga al prestigio y a la legitimidad, más que a la forma abstracta y social de la propiedad capitalista. En un sentido, la cita es la antítesis del dinero, pero es también su réplica (Piglia cit. en Berg 2003: 23)¹⁸.

Piglia expande el significado de los motivos tomados en préstamo del repertorio del género criminal y los extiende metafóricamente en el campo literario: desde la materialidad del gesto de apropiación o de violencia física hasta la fascinación del que escribiendo asimila la experiencia ajena. Esta última acepción se aprovecha en el cuento “Prisión perpetua”, ya citado (del tomo publicado con el mismo título, 1ª edición 1988), que constituye otro ejemplo de cómo las relaciones intertextuales se pueden representar con ropajes pseudocriminales. El narrador, con rasgos autobiográficos marcados, recuerda la época de su adolescencia, época en que se decidía su vocación literaria. Fue entonces cuando descubrió la dimensión ficcional de la realidad y se ilusionó por esa escapatoria, ya que lo embargaba la necesidad imperiosa de evadirse de lo cotidiano: “No pasaba nada, nunca pasa nada en realidad pero en aquel tiempo me preocupaba” (Piglia, “Prisión perpetua”, 2000b: 16). La escritura permite sobrellevar esa nada, dando un acceso especial a la aventura: transmutando la vida en aventura, pero, sobre todo, convirtiéndose ella misma en aventura. Aparece un maestro que va a guiar al joven en el arte de transfigurar los hechos cotidianos en el crisol de la invención narrativa, hasta el punto en que ambas esferas se fundan en una, en pura verdad ficcional¹⁹: hay que aprender este insólito oficio que consiste en “hundirse en el fluir de la experiencia para destilar el arte de la ficción” (*Ibíd.*: 18). Steve Ratliff, un escritor norteamericano, perdido en la trama peregrina y turbia de su propia vida (un drama pasional, una mujer en la cárcel), resulta fascinante para el joven no sólo por lo que crea (de hecho no ha visto nada suyo publicado), sino porque imbrica cualquier hecho,

¹⁸ En otro lugar, en *Formas breves*, Piglia evoca la observación de Borges, de “El escritor argentino y la tradición”, sobre el trato irreverente de las grandes tradiciones por parte de las literaturas “secundarias y marginales” como, por ejemplo, la argentina; un trato que admite “los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones” (2000a: 73).

¹⁹ A este mismo efecto de “confusión” de niveles alude una sentencia atribuida al padre del narrador: “Narrar [...] es como jugar al póker. Todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad” (Piglia 2000b: 22–23); así como las palabras de Renzi en *Respiración artificial*, donde de hecho Piglia se autocita, como es su costumbre: “Quiero decir, en realidad, es cierto que nunca nos pasa nada. [...] Todos nos inventamos historias diversas (que en el fondo son siempre la misma), para imaginar que nos ha pasado algo en la vida. Una historia o una serie de historias inventadas que al final son lo único que realmente hemos vivido. Historias que uno mismo se cuenta para imaginarse que tiene experiencias o que en la vida nos ha sucedido algo que tiene sentido” (Piglia 2001a: 35).

real o fingido, en una trama que le confiere el brillo de lo excepcional. La vida le interesa a Rattliff en este sentido fundamental: como materia prima de la que “destila” unas historias preñadas de misterios. Encontramos aquí en filigrana la concepción del secreto de Piglia autor: “Había un secreto en la vida de Steve Ratliff... [Él] cultivaba el misterio porque sabía que una buena intriga necesita de un mecanismo oculto. No se trata en realidad de un enigma, decía, sino de una historia que no ha llegado el momento de contar” (*Ibíd.*: 43).

Como Ratliff, el narrador empieza pues a vivir para convertir lo vivido en relato, sin que importe su estatus de lo real o lo inventado: “Nunca sé si recuerdo las escenas o las he vivido. Tal es el grado de nitidez con el que están presentes en mi memoria. Y quizás esto es narrar. Incorporar a la vida de un desconocido una experiencia inexistente que tiene una realidad mayor que cualquier cosa vivida” (*Ibíd.*: 42). El narrador reconoce en su diario de la juventud que ya entonces acostumbraba a “robarle su experiencia a la gente conocida” (*Ibíd.*), con lo cual suplía su tedio cotidiano con el ingrediente aventurero. Cuando pasa a sus primeros ensayos literarios, se da cuenta de que entrevera en sus narraciones los dichos y las ideas de Rattliff. Lo que desde un punto de vista es una apropiación indebida de la propiedad ajena (“publicaba mis primeros relatos y repetía, como si fueran mías, todas las opiniones de Steve Ratliff. También yo era un traidor [...]”; *Ibíd.*: 43), desde otro, parece obedecer a la ley natural de las herencias e influencias literarias. Se extorsiona o se da continuidad, en calidad de epígono, a la obra literaria del otro. Al relato en cuestión le sigue en el volumen otro, titulado “El fluir de la vida”, escrito en homenaje, o más bien en nombre del “maestro” Ratliff; de éste se da noticia de que se había suicidado en 1960 (“Soy el que puede decir lo que él dijo [...] He reproducido su tono y su modo de narrar. [...] Porque él fue para mí la pasión pura del relato”; *Ibíd.*: 49).

El daño que produce la expoliación del texto de un autor por los imitadores furtivos, ladrones o fanáticos desenfrenados, puede resultar drástico, al punto de que se justifique la conocida metáfora de “la muerte del autor” de Roland Barthes. Otro concepto que hace posibles los trasvases entre la narrativa criminal y la crítica literaria. El gesto violento que produce la muerte significa la ineluctable apropiación de temas, acentos y tonos ajenos, la desalmada razón del heredero en la serie de una tradición literaria. Pero también, en un sentido más fiel a la intención original de Barthes, la desaparición del sujeto, confidencial y sentimental, en el lenguaje: “es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad [...] ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, «performa», y no «yo»” (Barthes 1994: 66–67). Hablar de robo, extorsión, muerte es una manera hiperbólica de negar la imposible originalidad primigenia de una imaginación o un estilo: “se escribe desde donde se lee”. Piglia advierte también que en estos “mecanismos internos” de cita, pastiche o parodia, “la literatura representa las relaciones

sociales" (2001b: 68). Así que otra vez conviene preguntarnos en qué medida la metáfora criminal, extendida en las historias literarias de nuestros tiempos, ilumina la conciencia moral colectiva de las sociedades en las que la circulación de los bienes materiales e intelectuales es cada vez más vertiginosa.

En la narrativa del chileno Roberto Bolaño, la profesión literaria se presenta también como sumamente ambigua, exponiendo a sus practicantes al fracaso, mediocridad y humillación. Algunos de ellos procuran salvarse gracias a su voluntad inquebrantable de escribir contra viento y marea; pero no siempre son capaces de rehuir las necesidades materiales y evitar actividades literarias vicarias: concursos provincianos, encuentros, simulaciones del vigor creativo real.

Las intrigas, las críticas demoledoras, los chismes, las figuras canónicas como subjetividades hilarantes que *fabrican* poetas, la envidia, y esa creencia reiterada de algunos escritores que están realizando la gran obra [...] constituyen las piezas de un rompecabezas que, al encajarse, conforman un plano de mediocridad y la derrota, una representación de la literatura como territorio «instintual», para utilizar un término freudiano, pocas veces aplacado por el hecho cultural como noción de no-violencia (González 2010: 76 subrayado original).

Bolaño plasma a menudo en su escritura hiperbólica esas lacras del mundo literario, encarnándolas en unos seres marginalizados, atormentados por sus propias dudas, frustraciones y fracasos, al borde de la miseria, el rechazo o la locura (*Ibíd.*: 67-68)²⁰. Sin duda, el autor chileno, tras alcanzar en pocos años las cimas del éxito literario, reaprovecha, conformando a estos protagonistas, su propia experiencia vital que desde muy temprano se compenetra con la creación literaria (entre otros, Bolaño es fundador, en el México de comienzos de los años 70, del movimiento poético infrarrealista, modelo del "real visceralismo" de *Los detectives salvajes*). En las migraciones entre Chile, México y América Central en su juventud y por Europa, tras radicarse en España en los años 80, confirma su vocación, escribiendo siempre prosa y poesía, a pesar de la mala situación económica, que sólo mejora cuando en los 90 se da súbitamente a conocer y comienza a ganar prestigio. En su vida, el escritor se mostró siempre incondicionalmente exigente respecto al oficio literario, sin escatimar invectivas y sátiras (tanto en los ensayos y entrevistas, como en la ficción) de lo que consideraba literatura *light*, producida para granjearse una posición en la sociedad consumista. La conciencia de la ambigüedad del oficio literario (correlato de la ambigüedad del objeto literario, dotado de valor estético a la vez que mercantil) se refleja en la temática de su narrativa, una narrativa que se sitúa en la senda que vamos explorando, donde se anudan las relaciones peligrosas entre la literatura, el mal y el crimen.

²⁰ Véanse, especialmente, el volumen *Literatura nazi en América*, las novelas *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*, los relatos "Sensini", "Enrique Martín" o "Henri Simón Leprince", así como numerosos episodios de *Los detectives salvajes* y de 2666.

Las diferentes manifestaciones del mal son, pues, el sustento de la narrativa bolañesca, situándose en dos planos: el del mal absoluto –representación de la tortura, crimen, violencia física y directa– y el del mal radical, más sutil, que se desprende de las actividades literarias, cuando sus actores recaen imperceptiblemente en “la mediocridad, el fracaso y la frustración, presentes hasta en la figuras canónicas de la literatura” (*Ibíd.*: 24–25).

Siguiendo esta distinción, hay que reconocer que los patéticos escritores mediocres (del hilarante y trágico a la vez recuento de las biografías imaginarias en *Historia de la literatura nazi en América* de Bolaño, de 1996, así como los protagonistas de *Estrella distante*, de 1996, o de *Nocturno de Chile*, 1999) son precisamente los agentes del mal absoluto. Apoyando voluntariamente o a su pesar las ideologías dañinas (en el caso de la historia hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX son las ideologías fascistas y de extrema derecha), se hacen responsables del crimen y del terrorismo. Esta criminalidad latente y letal se entreteje en la materia de la supuesta normalidad de una vida entregada a la literatura. Los literatos, sin intención abierta, o bien sin darse cuenta del contexto político cambiado, se vuelven cómplices de unas políticas criminales (como los escritores de la familia Montecristi, en *Historia de la literatura nazi*, que pretenden implantar el fascismo en América, con efectos tan caricaturescos como siniestros). En la literatura, incluso las elecciones estilísticas adquieren el valor de elección política y ética, porque pueden someter a crítica, o, al revés, sancionar ciertos enunciados portadores de ideologías burdas (véanse: el caso de los poetas campesinos de *Los detectives salvajes*, o el supuesto estilo clásico y sublime del cura Ibacache de *Nocturno de Chile*). Tampoco es indiferente escoger o evitar un tema. Pretender, como el cura Ibacache, la pureza de “una palabra legislativa, valorativa, supuestamente «desideologizada», no interferida por la mezquindad de la actividad humana” (Espinosa 2002: 131), en determinado contexto equivale a la represión de la realidad horrenda y criminal.

En más de una obra bolañesca (*Los detectives salvajes*, 2666, *Estrella distante*) se reelabora el motivo de una investigación en torno a textos o personas que escriben, y que de una manera deliberadamente confusa termina vinculándose con asuntos criminales. Ciertos autores literarios son perseguidos por sus admiradores. Sin embargo, la inaccesibilidad parece un rasgo persistente de las personas buscadas, y las investigaciones, dilatadas en el tiempo y el espacio, no logran hacer mella en el secreto esencial de su personalidad, y por extensión, el de las complicadas relaciones literatura-historia-realidad social. La acción de *Los detectives salvajes* (1998) es protagonizada por un grupo de poetas, representantes de la cultura alternativa en México. García Madero, el más joven integrante del movimiento poético de “realismo visceral” (trasunto del infrarrealismo fundado por Bolaño), lleva un diario que en la novela sirve de marco, constituyendo la primera y la última parte de la novela, con una acción

situada en los años 70 (mientras que en la parte central resuenan decenas de voces contando episodios del destino posterior, entre los 70 y los 90, de Ulises Lima y Arturo Belano, los “detectives salvajes”). El diario de Madero relata lo que se convierte en el hilo conductor de la azarosa existencia de los jóvenes poetas, a saber, la búsqueda de Cesárea Tinajero, una olvidada poetisa, activa en la época de las vanguardias de los años 20 del siglo XX. En los recuerdos de su amigo, la rebeldía de Cesárea como artista y persona se expresaba en ir a contracorriente del *establishment* cultural de sus tiempos, así como en la unión del postulado ético y estético. Después de los años 20, su rastro se pierde y esta desaparición de la historia oficial puede significar la derrota del proyecto modernizador de las primeras vanguardias: “Cesárea renuncia a todo convirtiéndose en un fantasma. Más que por su programa estético, atrae por su invisibilidad” (Cobas Cabral y Garibotto 2008: 166). La expedición al norte de México en su busca se convierte al mismo tiempo en huida, porque a los poetas persigue Alberto, un peligroso proxeneta de la capital, “tutor” de la joven Lupe que viaja con ellos. La comitiva mata las horas del viaje con adivinanzas literarias eruditas (¿qué poetas usaron el saturnio?, ¿qué es un asclepiadeo?, ¿y una catacresis?), a lo que la joven prostituta Lupe (antigua protegida de Alberto, el matón), inteligente e inculta, contribuye echando mano de sus saberes callejeros y haciendo un test de la jerga carcelaria (¿qué es jincho?, ¿qué es macha chaca?; Bolaño 1998: 557–565). Cuando al cabo de pintorescas peripecias, los detectives dan con la persona de Cesárea, todo se disuelve en una escena que lo mismo hace pensar en una mala película de acción que en una fantasmagoría: Cesárea, por fin hallada, vieja y venida a menos, muere de un disparo.

El ambiente criminal difuso, el final suspendido (porque a pesar del hallazgo, los enigmas no se disipan) remiten, como ya hemos comentado antes, a otras cuestiones desviadas, por ejemplo: ¿cómo son en realidad los dos poetas visceralistas, los *detectives* salvajes, supuestos héroes de la novela? Sus proezas, provocaciones y atropellos, cometidos a lo largo de unos veinte años, son rememorados por decenas de personas, meros testigos ocasionales o amigos íntimos. ¿Se los ha de ver como unos escritores siempre jóvenes y rebeldes? Y luego, cuando ha pasado la juventud, ¿frustrados? ¿Cuál es hoy, extinguidas las revoluciones culturales del siglo XX, la posición de la literatura y la de su forma más intransigente, la poesía? ¿Es capaz de trascender hacia la realidad, tal como lo pretendían las vanguardias, de las que el libro es a la vez parodia y homenaje? (Lemus 2011). Ulises Lima y Arturo Belano, quienes retoman la herencia de Cesárea, es decir, el proyecto de una literatura revolucionaria, comprometida y crítica respecto al anquilosamiento de la esfera artística oficial, también finalmente concluirán sus actividades y desaparecerán de la vista de sus innumerables conocidos. Su destino de exiliados, extraviados y marginales es cifra de colapso de las propuestas culturales izquierdistas en

Latinoamérica, propiciado por las guerras y las dictaduras, así como por el dogmatismo, las disensiones y la dispersión de los propios militantes (Cobas Cabral y Garibotto 2008: 172–186). Sujetos dedicados al arte o a la escritura, pero más cercanos al fracaso que a la fama, reacios a incorporarse a los circuitos profesionales consagrados, exponen su “extrema precariedad”. Optando, de día a día, por “una secuencia de intensidades que permiten sobrevivir en continuo riesgo” (Espinosa 2002: 127), su marginalidad no se debe básicamente a que tengan que luchar, a la manera de los poetas malditos de la modernidad, con los valores burgueses obsoletos. Su movilidad, su huida constante de los centros (del poder estatal, del medio familiar o profesional), parece obedecer más bien al patrón del emigrado, quien trata de sustraerse a la presión fatal de la historia y los golpes políticos; así, un poco forzados por la historia, se vuelven nómadas globales y furiosamente actuales.

En 2666, la relación entre el tema literario y el criminal es aún más estrecha: en la primera parte, cuatro jóvenes universitarios europeos se dirigen a México en pos de las huellas de un escritor alemán, Benno von Archimboldi, excelente y original prosista, pero misterioso y ausente de la vida pública. Desde finales de la Segunda Guerra Mundial, Archimboldi viene publicando a cuentagotas unas novelas admiradas por un puñado de fieles lectores. Por una coincidencia cuasi fantástica, en la última parte de la novela de Bolaño, el viejo escritor es detenido por la policía mexicana de la ciudad de Santa Teresa (trasunto literario de Ciudad Juárez, de fama siniestra a causa de centenares de mujeres asesinadas entre los años 90 del siglo XX y los comienzos del siguiente, sin que se revelara la identidad de los culpables). A Archimboldi se le acusa de estar involucrado en aquellos asesinatos en serie, pero la investigación, como es de esperar, no concluye. La construcción de la intriga (en realidad es, como en la anterior novela, un haz de una decena de intrigas menores) hace converger pues las dos búsquedas, cada una de ellas igualmente infructuosa: la de los asesinos y la de un escritor. Ambas corren paralelas, fundiéndose enigmáticamente en la persona de Archimboldi.

¿Hasta qué punto tales acercamientos son inspiradores? ¿Dónde parar el juego metafórico entre lo criminal y lo literario? Ya que, como ha demostrado Geertz, el imaginario de las humanidades es ampliamente aprovechado por las ciencias sociales (1983: 19–34), ¿qué papel en la explicación de las sociedades actuales desempeñaría la idea de una literatura *criminal* (generadora de crímenes)?²¹ Si el paralelismo entre la literatura, el mal y el crimen se exagera en las ficciones bolañescas es, sobre todo, para turbar la neta distinción entre el bien y el mal del género criminal clásico. Más aún, para mostrar que, al no funcionar el sistema judicial corrupto (en 2666, en la parte mexicana, aunque nadie conoce el nombre de los asesinos de las mujeres, en realidad, se

²¹ Más sobre la cuestión de la ubicuidad de las representaciones del mal y la violencia en la cultura en el capítulo 5.

sabe bien en qué círculos deberían buscarse los culpables), el miedo, la culpa y la sospecha van extendiendo su alcance y terminan ensombreciendo todo y a todos. También la literatura se ve involucrada, porque admitiendo que su ejercicio se basa en decir “lo que en el otro lugar se calla” (Piglia 2001b: 121), su impacto social, político y moral es evidente. Tanto si respalda como si rivaliza con las ficciones oficiales, la literatura se compromete e implícitamente toma parte en la guerra de los discursos y por ello se arriesga:

¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida (Bolaño, “Discurso de Caracas”, cit. en Manzoni 2002: 221).

En Bolaño, el horror del crimen y del sufrimiento *se sublima* en la escritura, entendiendo *lo sublime* en la estela de Kant como lo que sobrecoge y crea una disposición de libertad gozosa en el sujeto, llevándolo más allá del objeto que desencadena tales emociones (González 2010: 17–19). Peter Elmore considera que los dos ámbitos relacionados en las novelas como las de Bolaño, la literatura y el crimen, comparten en cierta medida la “ambivalencia de lo sagrado” (2008: 269–70); y desarrolla esa idea citando, entre otros, a Bataille, para quien los extremos de “lo puro y lo impuro” se unen en la experiencia transgresiva del hombre que se aventura en el territorio de lo sagrado, lo circunscrito por el tabú. Por supuesto, el misterio del mal puede inspirar estados de ánimo sublimes y fomentar la creación artística²². “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo”, dice un personaje de 2666 (2004: 439). En la prosa de Bolaño, estas ideas neorrománticas sobre el mal están muy presentes, pero al mismo tiempo, en medio de la confusión, hay distanciamientos y distinciones. Ante todo, pese a la confluencia deliberada de misterios paralelos, NO ES a la literatura a la que se inculpa aquí del silenciamiento de los crímenes; no, en todo caso, a la buena literatura. Varios de los protagonistas de Bolaño son unos cínicos inteligentes; no obstante, tienen la labor literaria en alta estima, al menos aquella que es como “los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez” (*Ibíd.*: 290). Aunque en la obra del chileno los

²² Baudrillard considera que la perversión e imprevisibilidad de las catástrofes son una nueva regla del juego; la indeterminación e incertidumbre son un nuevo principio y fuente de “intenso placer intelectual”, que merece, sin duda, ser calificado como *espiritual* (1991: 46). Piensa en catástrofes, como, por ejemplo, los colapsos de los sistemas informáticos o los ataques terroristas, en suma, en males «virales» contemporáneos, difíciles de detectar y contrarrestar. El carácter serial e indefinido del mal de Santa Teresa infunde la idea de tal virus, pero, como veremos más adelante, es una cortina de humo que esconde intereses sucios de grupos bien concretos.

escritores padezcan altibajos en su vida privada o sean víctimas de la política, al fin y al cabo, se mantiene la idea de la literatura como fuerza activa que no ceda en retar el mal, por irreductible que sea la parte de la fascinación. La transfiguración que opera la literatura se parece al trabajo de la memoria, tal como lo concibe el personaje llamado Amalfitano, emigrado chileno, nómada transatlántico:

Convertía el dolor de los *otros* en la memoria de *uno* [...] Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura (*Ibíd.*: 244).

Hemos llegado pues, una vez más, a la experiencia fundamental, hermenéutica, que la literatura supone: convertir lo informe de la vida en lo narrable. Básicamente, en 2666 no se pretende subvertir esta función secular de la narrativa, pero la sombra del crimen nos recuerda que el reverso de “ordenar” es “forzar” o “violar”. El crimen representado en la literatura no siempre simboliza pues el error que el razonamiento puede eliminar; en la actual, es más bien un vacío de significado ante el cual la razón, humillada, ha de claudicar.

Como hemos dicho, las ficciones de Bolaño demuestran que las consecuencias de las pasiones literarias pueden ser criminales no sólo en el sentido más figurado de robo de ideas o de prestigio, sino también en el sentido de llevar a la complicidad con las causas asesinas, cuando la sensibilidad del escritor se desvía del terror sordo que mina a la sociedad en determinados momentos históricos. Es entonces cuando la literatura contribuye a imponer una visión falseada de lo real y favorece la “mala conciencia”. Éste es el caso del cura Sebastián Urrutia Lacroix, escritor y crítico de *Nocturno de Chile*, de Bolaño (1999), quien quería seguir propagando las exquisiteces de la literatura idealizante sobre las ruinas de una sociedad regada de sangre. La preposición ha de entenderse también en el sentido literal, ya que el protagonista participó en unas veladas culturales organizadas en una casa en cuyo sótano se torturaba a los enemigos del pinochetismo (“mis críticas que pedían a gritos... una actitud diferente ante la cultura, mis críticas que suplicaban, incluso, la lectura de los griegos y de los latinos, la lectura de los provenzales, la lectura del *dolce still nuovo* ... ¡más cultura!, ¡más cultura!”; Bolaño, *Nocturno de Chile*, 2000b: 121–122). En un monólogo febril, el cura rememora sus esfuerzos críticos pasados, pero los crímenes de la dictadura emergen desde su inconsciente y lo hostigan al final de su vida. Llega a entrever entonces la iniquidad de su simulación ingenua de una vida normal en el contexto de la violencia soterrada (“Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura”; *Ibíd.*: 147).

En esta novela de Bolaño, como también en *2666*, en *Amuleto* (1999) o en algunos episodios del recuento seudobiográfico *La literatura nazi en América* (1996), la literatura corre el riesgo de fundirse con la política en “una sola abominable experiencia” (Oviedo 2005). Asimismo, en varias narraciones de Piglia, Paz Soldán y Rey Rosa, el fondo político se despliega con un rumor siniestro y despoja a la literatura de su ilusoria independencia.

Pese a que las zonas de sombra y confusión son extensas, la narrativa de Bolaño, aun condenando a sus personajes a errar a través de sociedades y países, les concede la gracia de mantener una voluntad, que toma fuerzas de una lúcida desesperación y les permite no abismarse del todo en el mal.

Como ya se ha dicho, el mal tiende a fundirse con lo sagrado. Pero la feracidad y la ostentación con que se exterioriza la pulsión asesina en el cuerpo de las mujeres víctimas, en la novela *2666* de Bolaño, nos alejan de la idea de un ritual sacrificial. A través de este último, los humanos integran en la vida social la necesidad de matar y familiarizan la satisfacción latente ante el espectáculo de la sangre (véase el concepto de *homo necans*, Burkert 1998: 35–36). Ciertamente es que los asesinos de *2666* dejan en los cuerpos torturados de las mujeres unas marcas que simulan la ritualidad; sin embargo, sus actos carecen de cualquier efecto socializador, al contrario, siembran el miedo y el caos²³.

Un autor famoso puede ser perseguido pues, como lo es en *2666*, igual que un criminal; uno y otro pueden sumergirse en las simas del alma humana. Pero no con las mismas consecuencias. La novela de Bolaño, más que un himno a la transgresión y una propuesta de la “ética del mal”, es una inquisición de los “límites y el sentido de esta ética, de prestigio contestatario y rebelde, a la luz de las hecatombes totalitarias y de la violencia cotidiana contra las mujeres” (Elmore 2008: 271). La crueldad de las descripciones del crimen se exhibe pues como un testimonio acusatorio y no como la bitácora de una expedición hacia las fronteras de lo humano. Tampoco en la novela *Estrella distante* (1996) caben dudas de que el poeta autodidacta Alberto Ruiz-Tagle, alias Carlos Wieder, es un asesino: agente secreto que se infiltra en los medios estudiantiles y de cultura alternativa, causando muertes y desapariciones. No obstante, crea, en los testigos de sus actuaciones, la impresión de que sus *performances*, tales como los poemas escritos con el humo del avión, así como sus opiniones sobre el arte, conllevan algo de compromiso sincero. Y esto precisamente se convierte otra vez en el punto ciego, el nudo, el vórtice del misterio que Bolaño nos pone, insistentemente, ante los ojos: la posibilidad de aunar el arte –aquí una especie de posvanguardia permeada de violencia– y el instinto criminal. Entender y aceptar racionalmente esta conjunción sería letal, para el arte y para

²³ Entre los narcos colombianos reales se observan también peculiares conductas seudoreligiosas: “los rezos católicos a las balas y las armas, las dádivas a la iglesia, las consultas a brujos y chamanes y hasta la creación de nuevos santos y rituales que mezclan con eficacia religión y muerte” (Álvarez Guarín 2010: 32).

la literatura. No sin razón el ensayo donde, mucho tiempo más tarde, uno de los testigos intenta explicar el fenómeno de Wieder, se titula "La exploración de los límites" (Bolaño, *Estrella distante*, 2000: 117). En esos límites borrosos, la figura del que quiso destilar poesía de los cuerpos de mujeres y hombres torturados permanece impenetrable. Al final de una investigación rocambolesca en la que el narrador también ha participado, éste reconoce, impotente ante la naturaleza oscura de la vocación de Wieder: "Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura" (*Ibíd.*: 138).

Terminando este apartado sobre el carácter metafórico (que a menudo se vuelve literal) del crimen aplicado a la actividad literaria, consideremos un ejemplo que le da una ambientación siniestra a las teorías posestructurales sobre la relación entre el sujeto y la lengua. Es sabido que tanto el posestructuralismo literario, el psicoanálisis, como la crítica feminista, se han inspirado, aunque de formas distintas, en la metáfora "texto-cuerpo". En el psicoanálisis se evoca la desaparición del sujeto a consecuencia de la castración simbólica de todo el que se somete a las órdenes del lenguaje. En los escritos de Barthes, el autor íntegro desaparece en el cruce de múltiples textos, su cuerpo convirtiéndose en el cuerpo del texto ("La muerte del autor", 1968); durante la lectura, este aniquilamiento se puede entender también como gozoso (*El placer del texto*, 1973). En la crítica feminista, a su vez, el cuerpo adquiere un significado activo; es lo que fragmenta y subvierte el sistema simbólico del lenguaje, son los significados pre-simbólicos del cuerpo físico, portador de la herencia materna (véase "Le rire de la Méduse", 1975).

Esta relación cuerpo-texto estructura, renovándose, la insólita novela de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, *La muerte me da* (2007), donde los cadáveres de personas asesinadas son, sucesivamente, "textos" en que se inscribe la crueldad doblada de curiosidad, evidencias para una pesquisa detectivesca y "pretextos" para la creación poética: "Nada está oculto [...]. Los signos van abiertos. La frase va abierta. Todo está roto. Partido en dos. En tres. Desmembrado. El cuerpo. El texto. Todo es superficie. Una grieta. Corte. Pausa" (2008: 87).

El contenido anecdótico de la novela evoca una fábula detectivesca y gira en torno a los hallazgos consecutivos, en un callejón de México D. F., de los cadáveres de cuatro hombres jóvenes, castrados con precisión y se diría que con elegancia. El caso es confiado a una detective que se destaca por su inaudita y obsesiva entrega al trabajo, en el que, sin embargo, apenas obtiene resultados positivos. La pesquisa la conduce hacia una profesora de literatura (de nombre Cristina, como la autora), que fue la que encontró el primer cadáver. El discurso de la novela se fragmenta entre las diferentes voces y niveles de la conciencia de estas dos mujeres, aunque se oigan también unos cuantos personajes más: el ayudante de la detective, el amante de Cristina. Se entreveran

en el texto los fragmentos de la obra de Alejandra Pizarnik, poeta argentina de culto, que vivió su breve vida a la sombra de la aniquilación y que finalmente se suicidó en 1972. Fragmentos de los poemas de Pizarnik son encontrados al lado de los hombres mutilados (pintados con esmalte de uñas, barra de labios, recortados con esmero, etc.), lo que inicia una reflexión, paralela a la investigación, sobre el poder –o la impotencia– de la poesía, tema largamente meditado en los escritos de Pizarnik (“la lengua es un órgano de conocimiento/del fracaso de todo poema”, de *Árbol de Diana*; *Ibíd.*: 55). Por lo demás, el texto de la novela está permeado de epígrafes (autoras feministas y artistas de vanguardia), de citas (Pizarnik, pero también Jonathan Swift) y de autocitas de la misma Rivera-Garza. En estos flujos de palabras se afianza el tema de la vulnerabilidad del cuerpo, expuesto tanto a la violencia física, como a la verbal (“El adjetivo, que corta”, título de uno de los capítulos). La apropiación y la atribución falaz de textos y obras es semejante, en esta novela, a las libertades que Piglia se toma en, por ejemplo, *Nombre falso*.

Reflejadas en la retina de varios personajes se repiten las imágenes del cuerpo descuartizado, que transmiten un miedo animal y ancestral: “supo que este homicidio bien podría ser una suerte de negativo de alguna fotografía de su vida. En el futuro, tal vez. En el pasado. Había algo en la castración que lo obligaba a pensar en el peligro personal, en la amenaza contra su propio cuerpo. Una escena primigenia. Un miedo fundacional” (*Ibíd.*: 209).

La violencia se denuncia y simultáneamente se perpetúa en la obra de los numerosos artistas y los personajes literarios e históricos evocados: Goya, los hermanos Chapman, Gina Pane. Penetra en los cuerpos con ambigua urgencia, mortífera y amorosa. La herida en el tronco del cuerpo de los cadáveres mutilados abre la puerta al secreto íntimo y entrañable del ser humano. En estos cuerpos se aventuran la curiosidad y el deseo de una criatura simbólica: la “pequeña olvidada” del poema de Pizarnik, la “Mujer Increíblemente Pequeña”, Grildrig, es decir, una aparición que acompaña la soledad de los protagonistas y que encarna el desamparo y la carencia del sentido de límites corporales, asociados con la infancia.

Los crímenes involucran a todos los actores de la historia, planteando, a nivel de la investigación, un acertijo intrincado y, a nivel de la existencia de los personajes, una llamada desconcertadora que lanzan sus cuerpos precarios y sus almas expuestas al sufrimiento:

El crimen desnuda. A la víctima lo [sic] delata la herida –porque por ahí, por sus pliegues y sombras, es posible avizorar la otra vida de su vida, la vida subterránea y secreta, la pasión vergonzosa, el error de cálculo, el hábito inconcebible, la carencia específica–. El arma pone al descubierto al victimario [...]. Pero el crimen revela también al que lo mira – al que pasa cerca y, lleno de miedo, se paraliza; al que cierra los ojos escandalizado; al que sigue de largo esperando salvar su indiferencia o su prisa; al que, con los ojos abiertos, cae fascinado (*Ibíd.*: 209).

Al lado de 2666 de Bolaño (con su memorable recuento burocrático de los cadáveres contrapuesto a la obra sublime de Archimboldi), la novela de Rivera Garza opera, en la narrativa hispanoamericana última, uno de los acercamientos más radicales entre la idea de la literatura y el crimen: “la performatividad del asesinato se vincula con la performatividad de la escritura e incluso de la lectura” (Littschwager 2011). Entra en juego todo el abanico de matices en la valoración de la actividad literaria: como lucha con lo indecible y como fracaso; como mensaje de amor y como palabra mortífera – todo mezclado (“La muerte me da en pleno sexo”, Rivera Garza 2007: 70). Pero constatar esas ambigüedades no es suficiente, sin embargo, para encontrar paz consigo mismo. La conciencia de que la literatura penetra y hurga en intimidades ajenas con intenciones ambiguas, la duda, el sentimiento de culpa, no abandonan hasta el final al personaje de la profesora, que también escribe (*alter ego* de la autora Rivera-Garza):

¿No sería alguien así, alguien que había leído, además, a Pizarnik, y que lloraba ante el recuerdo de alguno de sus poemas [...] la culpable? ¿No tenía ella, como lo decía el experto en asesinos seriales, esa malsana curiosidad de “mirar por dentro”? ¿Sería suficiente esa curiosidad como para abrir la herida? ¿Y no era eso, a fin de cuentas, escribir? (*Ibíd.*: 242)

A los cuerpos mutilados del caso irresuelto de los hombres castrados se sobreponen en la novela otros enfoques del cuerpo sometido al sufrimiento – citas de la realidad artística y de la actualidad política. Esto, más el sentimiento de terror (“[u]n estar y no estar”, un “aleteo”; *Ibíd.*: 215) que se contagia a los protagonistas, intensifica el acto que parece realizar la obra de Rivera Garza: comprometer al lector a hacer suyas las preguntas dolorosas sobre las “grandes hazañas” (Great Deeds, título de una escultura de los hermanos Chapman) de la humanidad, que son sublimes, pero a menudo también criminales: “Una pregunta: ¿quién exonera? Dos preguntas: ¿quién exonera al exonador? [...] Cuatro preguntas: ¿quién se atreve a decir «yo no soy el asesino»?” (*Ibíd.*: 151).

Al final de la novela aparece el motivo de un volumen de poemas, de autoría intrigante e incierta, que retoma las imágenes contundentes a propósito de la investigación. Se advierte en ellas la persistencia del instinto criminal, al acecho. El texto, “sin rostro, se abre con la parsimonia de una pregunta, de un acertijo. A los lectores les corresponderá, si así lo deciden, construir ese rostro e implicarse, si fuera necesario, en ese enigma” (*Ibíd.*: 306). El final irresuelto del caso criminal se conecta con la idea de la indefinición del texto literario, al que hay que poner fin y asignar un sentido, asumiéndolo.

A lo largo del siglo XX se ha ido afianzando la convicción de que el espacio de la aventura es la literatura misma. Las audacias y las hazañas tienden cada vez más a trasladarse al plano de lo escrito. Es la manifestación de un

cambio más general en el conocimiento moderno, que para Foucault consiste en privilegiar la representación misma en vez de su objeto. En el arte, por ejemplo, en los albores de la modernidad, a partir del Renacimiento europeo, la persona del creador empieza a convertirse en el objeto de unos estudios llenos de admiración: “La dimensión de lo heroico pasó del héroe a aquel que lo representa, en el momento en que la propia cultura occidental se convirtió en un mundo de representaciones” (Foucault 1996: 112). La experiencia sólo se da pues cuando existe un relato que la representa. En épocas anteriores, éste emanaba de una voz ligada al cuerpo. “Cuando la narración se separa del cuerpo, la experiencia se separa de su sentido”, dice Sarlo haciendo eco al ya citado texto de Benjamin, “El narrador” (2005: 33). Cuando la voz directa de los cuentistas populares se desliga del cuerpo y va siendo sustituida por la incipiente novelística moderna, la vivencia personal se convierte en problema, interiorizándose en la subjetividad (*Ibíd.*: 31–32).

Subrayar la dimensión criminal de la literatura puede entonces expresar la urgencia de experimentar la aventura, diluida desde hace décadas en el mar de palabras. Tal vez las innumerables manifestaciones y alusiones al delito, más o menos metafórico, en los textos, se puedan entender hoy como la forma extrema, transgresora de la aventura. ¿Puede este tipo de aventura conservar el brillo de lo inaudito? ¿Son estas tentativas las que llevan la literatura al borde del delito? ¿Es el cuerpo de la víctima, arrastrado con brutalidad al escenario del texto, una vuelta tosca a la unión entre el cuerpo y el relato?

Michał Paweł Markowski entiende el delito de la escritura como “la transgresión de sus propios límites”, un acto por el cual nos sumergimos en el tiempo, abandonándonos y avanzando hacia el misterio; transgresión imprescindible para sentir que somos uno mismo, alguien. “[S]in el misterio inherente a la literatura no podríamos existir” (Markowski 2010: 25; trad. mía).

La dimensión psicológica

El relato detectivesco tradicional ofrecía un estremecimiento moral a través de la imagen de un cadáver con trazas de la violencia ajena, o bien haciendo posible la fantasía sobre un criminal inhumano; pero el estupor pronto se despejaba con la actuación enérgica, física o mental, del detective. Este último simbolizaba la eficacia del conocimiento y la convención garantizaba que la solución correcta preexistía en alguna parte¹. Sin embargo, este mismo relato detectivesco fue acompañado en su desarrollo, desde mediados del siglo XIX, por la psicología y el psicoanálisis incipientes, los cuales invitaban a desentrañar las historias privadas en pos de los contenidos y traumas reprimidos; éstos se convertían en un nuevo tipo de “crímenes”, de los que perjudican al alma. En su obra narrativa y ensayística, Roberto Piglia retoma la analogía entre el sujeto investigador y el terapeuta: tanto uno como otro indagan una historia que no es la suya –esta desvinculación garantiza hasta cierto grado neutralidad– en la cual están también “extrañamente implicado[s]” (Piglia 2000a: 68). Como el que descubre en el espejo deformante en que se convierte el criminal su propio rostro. Para Piglia, el psicoanálisis comparte con el relato policial (y con toda la narrativa) el interés por “una versión oscura y violenta del pasado personal” (*Ibíd.*: 58): por las tragedias y los dramas ocultos que gracias a un tratamiento especial del lenguaje (el desciframiento de una profecía, la lectura diferente de un texto, el reconocimiento de un mensaje) pueden llegar a constituirse en texto. Para su recreación, al detective, como al psicoanalista, le interesa cómo las pasiones se manifiestan en los residuos del lenguaje. “Su método es el ejercicio de una «escucha» atenta de las huellas, del desecho, de lo insignificante” (Mattalia 2006: 117).

Las teorías de Freud revelaron además la potencia destructora al acecho en el inconsciente de cada humano, con lo que se daba un paso importante hacia la relativización de la frontera que separa a los culpables de los inocen-

¹ De la misma forma, en la concepción lacaniana existe un alguien que “sabe por nosotros” (*subject supposed to know*). Asumiendo esta presencia, en el policial importaría menos saber “quién ha sido” que cómo podemos llegar al conocimiento presupuesto (Žižek 2010a: 46); el ejemplo ilustrativo es aquí la serie televisiva con el teniente Colombo.

tes. El razonamiento cristalino aplicado en la investigación empezaba de este modo a enturbiarse con ambigüedades. El mal empezó a cobrar más protagonismo y volumen en los géneros criminales, proceso que hoy culmina en las descripciones minuciosas y morbosas tanto de los nuevos tipos de trastornos (asesinos seriales, verdugos de las agencias del terror, delincuentes sicóticos), como de los padecimientos de las víctimas. Los males y los crímenes literarios son elocuentes a escala colectiva, revelando lo que en una sociedad se estima como deseo legítimo o, al contrario, desviado. Es precisamente la perspectiva psicoanalítica la que convierte al sujeto en “ser de deseo” y saca a la luz su relación ética con la ley (el campo simbólico de la palabra, el lugar del “otro”), así como la frontera, cambiante según las épocas, entre lo humano y lo abyecto (Sichère 1996: 118–223). A los protagonistas pseudocriminales de hoy les urge distinguir esa frontera, hoy sumamente incierta, ya que no la ayudan a definir ni las instituciones tradicionales (iglesias, estados protectores de la ley), hoy en crisis, ni los flujos de informaciones mediáticas, que convierten lo real en un anestesiante juego óptico. El tratamiento del crimen –metafórico o minucioso hasta la náusea, pero asumido en su pertinacia– y del proceso de su exploración en la literatura pone trabas al efecto de la liberación terapéutica de las pasiones y aprensiones. Se hace evidente en cambio la posibilidad de nuestra propia transformación en criminal o víctima, o ambos.

Y sin embargo, todavía en las primeras décadas del siglo XX, el impacto emocional que producían las historias sobre muertes misteriosas y su esclarecimiento permitía comparar el género en cuestión con los rituales propiciatorios de purificación, de carácter religioso, durante los cuales los individuos de una comunidad exteriorizan su agresividad descargándola en el sacrificado (véase la concepción de *homo necans* de Burkert, 1998). Del mismo modo, según W. H. Auden (en “The Guilty Vicarage”, 1948), la exclusión simbólica del asesino (el “chivo expiatorio”), en el relato detectivesco, produce alivio en los miembros de la comunidad, exorcizando sus pulsiones destructivas y liberándolos del sentimiento de culpa (en Symons 1982: 16–17; Pyrhönen 1994: 55). En una historia moderna y desprovista de lo sagrado, el criminal es castigado por el detective, el cual desempeñaría un papel parecido al del chamán que domina las tinieblas y que redime la culpa proyectada sobre la comunidad por el transgresor.

No han faltado tampoco aproximaciones entre la narrativa detectivesca y los mitos encarnados en la tragedia clásica, género considerado como la expresión literaria más antigua de los ritos inmemoriales. Aristóteles le asigna a la tragedia el poder de *catarsis*, en virtud del cual el espectador experimenta horror –ante el espectáculo de los yerros cometidos por el héroe– y luego piedad, al contemplar los reveses de su fortuna; en consecuencia, se libera de las pulsiones nocivas. Las emociones suscitadas por la lectura de una historia detectivesca son a primera vista parecidas, aunque se pueda objetar que se mi-

nimaliza el *pathos* y se activa más la capacidad lúdica e intelectual. Entre otras semejanzas, Priestman destaca una serie de cualidades constructivas, que Aristóteles atribuye a la tragedia y nosotros a un relato detectivesco, a saber: el descubrimiento emerge de forma verosímil de los acontecimientos mismos; la disposición de éstos es rigurosa y consistente; el malhechor inevitablemente comete un error (Priestman 1990: 17). De ahí que haya una larga tradición de ver en el mito de Edipo una de las primeras historias detectivescas; al mismo tiempo, este mito se ha convertido en un relato crucial para la historia del psicoanálisis. En su versión más conocida, la tragedia de Sófocles, el héroe emprende una búsqueda retroactiva del culpable de un crimen. A esto mismo se podría burdamente resumir la fábula de cualquier historia detectivesca, y asimismo, metafóricamente, el objetivo del método psicoanalítico, orientado a rescatar del pasado acontecimientos traumáticos. Por otro lado, tanto el relato detectivesco tradicional como la tragedia desempeñan una función estabilizadora y conservadora, proporcionando contenidos morales anticipados por el público (*Ibíd.*: 22–25).

Pero las diferencias tampoco son desdeñables. A la historia de Edipo le falta el elemento fundamental de intencionalidad, ya que sus actos son determinados por el destino inescrutable, mientras que los malhechores de los géneros negros tradicionales delinquen por decisión propia. Segundo, en lo que concierne a la distribución de las funciones actanciales de víctima-criminal-detective, en la historia de Edipo éstas aparecen reunidas en una misma persona: el inocente asume primero la función de detective, luego se revela culpable (criminal), y a continuación se convierte en víctima. Fusionando estos roles, Edipo pasa a representar al hombre universal, malo y bueno a la vez, cuya *hybris* castigada transmite al público la visión de un mundo estremecedor, sujeto a transformaciones radicales, donde cada humano puede perder su estatus en un revés de la fortuna (*Ibíd.*). En cambio, en el universo de la narrativa detectivesca clásica, el malhechor se ve nítidamente separado de la gente buena (la víctima suele considerarse inocente, el criminal culpable y el detective, imparcial o en una situación intermedia). Y aunque la sombra de la sospecha se extiende inicialmente a un círculo que abarca a todos los personajes, luego se va concretando en el desarrollo de la trama.

Con todo, las diferencias alegadas son plenamente válidas sólo para la forma tradicional del relato detectivesco, porque en las actuales transformaciones del género descuellan precisamente los elementos, diríamos míticos y universales, con los que los relatos pseudocriminales parecen establecer una continuidad. Por ejemplo, el motivo del sentimiento de culpa que alcanza a cada ser humano: también el detective puede ser propenso al crimen, o bien la víctima se despoja de su pasividad y busca la venganza. Otro motivo universalizable en las modalidades actuales de lo criminal es la persistencia con que se imponen a la percepción del lector la vulnerabilidad y la desnudez (literal o en tan-

to carencia de sentido) del cuerpo. Los cuerpos de los cadáveres desgarran la textura narrativa y la marcan con los signos no racionales del sufrimiento, de la nada inconcebible, así como de la capacidad depredadora de los vivientes. Pese a no participar en la Segunda Guerra Mundial, la mayor parte de los países hispanoamericanos, desde Chile hasta Guatemala y México, hizo, entre los años 30 y 90 del siglo XX, su experiencia en lo que toca al sufrimiento humano causado por la bestialidad de otros hombres; las cifras van de decenas de miles a centenares de miles de víctimas, según el país. El cuerpo inane, más que una excepción indignante, se ha vuelto cotidianeidad en la narrativa hispanoamericana de hoy. Y en vez de simbolizar el enigma detectivesco apunta a la persistencia de la pérdida de unos cuerpos reales (los de los desaparecidos): “la imagen de sus restos sin hallar, sin sepultar” (Richard 1994: 13). Y supone no sólo un estímulo a la investigación (ya que hay fuerzas que siempre se interpondrán en el camino hacia la verdad), sino que, más bien, expone su obscenidad procurando mantener los ojos de los ciudadanos abiertos.

La fluidez de los roles

Veamos primero aquellas “desviaciones temáticas” de la fórmula detectivesca, “escándalos” (en palabras de Dubois), donde los protagonistas dejan de representar los tipos puros: la supuesta víctima no resulta intachable (puede terminar asumiendo la culpa), ni la imparcialidad del detective se mantiene firme al hacerse éste cómplice o *alter ego* del criminal (Dubois 1992: 103–118). El policial adquiere en estos casos complejidad psicológica, porque el mecanismo de la empatía mina el esquema rígido y confunde los papeles de asesino-víctima-detective. La disposición estable de las funciones actanciales ha sido una de las razones principales por las que se ha tachado el género criminal de repetitivo y previsible. En realidad, la posibilidad de una desviación que llegase a perturbar el equilibrio entre la mente clara del detective y el alma turbia del criminal se anunciaba desde los comienzos. El principio de la empatía e identificación lo inaugura Dupin explicando el funcionamiento del espíritu “analítico” en “La carta robada” (1884), de Edgar Allan Poe. Alega ahí el ejemplo de un chico que parecía adivino ganando continuamente en un juego, mientras que su método consistía (decía él) en recrear en su fuero interno las emociones y los pensamientos del contrincante, para lo cual comenzaba imitando la expresión de su cara. En el relato criminal, la identificación es entonces una de las estrategias de las que echa mano el detective, pero también una amenaza a la estabilidad: la emocional del personaje principal y la estructural de la convención genérica. Entre las heterodoxias más famosas en este sentido,

en la época de oro del género, cuenta, por ejemplo, *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) de Agatha Christie².

Gracias a tales casos de confusión de almas, así como a los relatos donde el protagonismo pasa al criminal (*crime story* de Patricia Highsmith; y en el ámbito hispánico, Rodolfo Usigli con *El ensayo de un crimen*, 1944, y más recientemente, las confesiones descaradas de los malhechores de Guillermo Fadaneli), la narración da cabida a un retrato interior de quien recurre al mal voluntariamente. Por lo general, ello favorece el corrimiento de los géneros criminales hacia la narrativa psicológica (como fue el caso, a mediados del siglo XX, de las novelas de Georges Simenon o de Patricia Highsmith, ya mencionada). El que investiga ha de encontrar en su fuero interno una potencial afinidad con el criminal, otro ser humano, a veces monstruoso, inimaginable, y tales experimentos afectan a su sentimiento de identidad:

C'est fonctionnellement que le détective participe de la crise d'identité et, par delà, de la détention d'un secret [...]. Il est celui –et l'exemple de Maigret nous brûle– qui, pour savoir et pour comprendre, n'a pas d'autres recours, si ce n'est de pauvres indices, que de s'identifier à l'Autre – victime, suspect ou bien coupable. Changer de peau, en esprit, pour reconstituer un itinéraire, une biographie. Voué à un rôle récurrent de substitution, il est sans trêve dans la perte de soi. Spéculaire par métier, il épouse tous les âges, toutes les professions, toutes les passions [...]. Donc retourner contre soi la question. Donc se reconnaître coupable (Dubois 1992: 152).

Un caso clínico de la anulación de las fronteras entre los roles del reparto criminal se presenta en *La pesquisa* (1994³) de Juan José Saer. El relato metadieético que Pichón, el protagonista principal, cuenta a sus amigos en un Buenos Aires de fines del siglo XX, versa sobre la investigación de unos asesinatos seriales en París. El comisario Morván, tipo serio y profesional, se encarga del caso con una ansiedad insondable para él mismo; al final resulta ser él mismo el cruel destripador de ancianas. Su perturbación esquizoide se atribuye posteriormente a los traumáticos hechos de su niñez (abandonado por la madre, testigo de la humillación del padre). Los sangrientos espectáculos de sus asesinatos seriales se describen como una ceremonia religiosa en la que “el oficiante era también el dios y el demiurgo, la doctrina y la interpretación, la iglesia y el creyente, la redención y el castigo, el alfa y el omega en una palabra” (Saer, *La pesquisa*, 2003: 124). Morván acumula en su persona los papeles constitutivos del drama humano que se remonta a Edipo y a los tiempos inmemoriales de la humanidad: ser víctima, culpable y acusador al mismo tiempo. Unas visiones compuestas de elementos antiquísimos (la Gorgona, Escilla y Caribdis) que lo

² “The actual history of detective fiction is not, however, quite as straightforward. [...] Numerous texts, especially from early and late in the history, either contain this separation of functions or actively play with it” (Priestman 1990: 17; ver también Symons 1982: 7–11).

³ Citaremos la edición de Muchnik Editores, Barcelona 2003.

aquejan parecen confirmar la universalidad de esta situación. En sus paseos nocturnos, entre conscientes y oníricos por París, Morván se detiene ante una estatua de la que

no podía decir si la ambigüedad [...] era voluntaria o, a causa de la antigüedad de la piedra, resultado de la erosión: ser humano gigantesco, monstruo alado, centauro, pulpo, figura ecuestre o mamut. Podía ser un monumento religioso, porque tal vez en ese territorio sin nombre, era al dios de lo indiferenciado que se le rendía culto (*Ibíd.*: 117).

La crisis síquica del personaje resulta de la incapacidad de aguantar tal fusión de los papeles y se expresa en la escisión de su personalidad. Las figuras híbridas de las pesadillas de Morván abren acceso al espantoso reino de lo informe, de las pulsiones inconscientes e irrefrenadas, que se materializan en los terribles asesinatos. Esta historia criminal, metatextual dentro de la novela, funciona, sin embargo, como alegoría de otra “escisión”: la de la conciencia colectiva de los argentinos durante la dictadura militar (1973–1983) y después de ella. En la familia de Pichón, el narrador, ha habido “desapariciones”, entre otras, la de su hermano gemelo (otra imagen de escisión y desdoblamiento). Se sugiere que es la imposibilidad de asumir la aniquilación de su *alter ego* la que hizo a Pichón abstenerse de participar en la búsqueda de su hermano y permanecer en Francia en la época de su “desaparición” (“miedo de afrontar la comprobación directa de que el inconcebible ente repetido [...] tan íntimamente ligado a él desde el vientre mismo de su madre [...] se hubiese evaporado sin dejar rastro en el aire de este mundo”; *Ibíd.*: 147). Su reacción es ilustrativa de una estrategia de supervivencia que adoptó la mayoría de los argentinos, acomodando su vida diaria a las condiciones de la dictadura, relegando el horror a la zona de lo indecible y viviendo “para el exterior”; tal como parecen hacerlo ahora los protagonistas de *La pesquisa* (la acción principal transcurre en los años 90), que mantienen sus conciencias: “al abrigo de las hilachas de pensamiento, de los sentimientos contradictorios, de las sensaciones extrañas y de las imágenes fragmentarias, incomprensibles y voraces, independientes de toda lógica y de toda voluntad, que forman el tejido íntimo de la vida” (*Ibíd.*: 146). Sin embargo, no logran escapar “al tironeo constante o al chisporroteo que, igual que en el cielo estrellado, estalla a cada momento en la negrura interna” (*Ibíd.*: 148).

El relato criminal insertado en la narración evidencia, de forma oblicua, la molesta idea de la violencia como legado de toda la humanidad; idea más acuciante aún en las sociedades que, como la argentina, han de enfrentarse al problema de la responsabilidad colectiva, difusa y diferida, por los crímenes de unas épocas aún vividas como recientes. La ambigua solución de este relato apunta a los demonios inconscientes del alma humana, que en ocasiones salen derramando sangre⁴.

⁴ También la críptica primera frase del misterioso manuscrito (ver el capítulo 2.3.), que reza: “...prueba de que es sólo el fantasma lo que engendra la violencia” (Saer 2003:

La fluidez de los roles “criminales” es una de las manifestaciones literarias de la crisis del concepto de identidad en el pensamiento occidental del siglo XX. A la idea, influida por el estructuralismo y el psicoanálisis, del “yo” como efecto ilusorio derivado de diversos sistemas simbólicos⁵, se suceden los cambios de los modelos sociales acarreados por la revolución digital y la conciencia creciente de los peligros a escala global (ecológicos, económicos, morales). La identidad del cruce de los milenios es un guión frágil sujeto a constantes autocorrecciones, un experimento llevado a cabo con el auxilio de los “expertos”, un grupo que hoy ha sustituido a los asideros tradicionales (la familia, la comunidad) y que facilita al individuo corriente el acceso a los sistemas abstractos (Giddens 1991: 28–30). La identidad se constituye con una serie de atributos que los actores sociales se apropian como particularmente significativos en el proceso de individuación. A su vez, el rol social es más accesorio y flexible que la identidad y resulta de la negociación entre el individuo y las instituciones sociales y culturales (Castells 2010: 6–12). La identidad, que se arraiga con más fuerza en la conciencia y requiere estabilidad, termina resintiéndose de los cambios perpetuos de roles y funciones en el drama social cotidiano. Sin embargo, esta movilidad, antes restringida por la autoridad de la tradición, hoy parece ya una constante, un factor que propicia los trastornos de personalidad. Cuando los personajes literarios asumen sucesivamente el papel de investigador y de criminal, por ejemplo, se subvierte no sólo la convención del género criminal clásico, sino también una visión del mundo donde los roles y los caracteres son estables y apuntalados por tradiciones longevas.

La fusión comentada puede también significar que ha desaparecido el consenso social acerca de quién puede culpabilizarse, por quién y cómo la justicia debe ser reclamada. La crítica que se dirige actualmente a los defectuosos sistemas jurídicos, tanto en los países concretos, como a escala planetaria (véanse por ejemplo, los reproches al Tribunal Internacional de Justicia, por su ineficacia para contrarrestar los crímenes políticos), confirma la necesidad de una redefinición de los conceptos morales y legales básicos.

Como veremos más adelante, el efecto de la culpa difusa que inicia la novela negra norteamericana de los años 30, con su mensaje sobre los defectos del sistema estatal y político, se extiende a toda la sociedad. La víctima se contagia irremediabilmente de la violencia que le es infligida. En la novela de Diego Paszkowski *El otro Gómez* (2001), un insignificante empleado de banco es secuestrado porque se le imputa la personalidad de un alto jefe del narcotráfico boliviano. En el curso de los acontecimientos, Gómez va cediendo a la presión

77), remite a la cuestión de las pulsiones irracionales que perversamente se disfrazan de ideología en los conflictos políticos.

⁵ “La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes 1994: 65).

del nuevo entorno y poco a poco asume algunos rasgos de la mentalidad del otro. Semejantes historias de sustituciones ponen de relieve el ambiente de ambigüedad moral de una época o sociedad; de forma más general, remiten también a la problemática arriba comentada de la identidad inestable y de la naturaleza maleable de los roles sociales. El desesperado protagonista, tomado persistentemente por un capo, es destronado de su sosa normalidad y atrapado en una red de preguntas:

¿Cuántas vidas habré tenido? ¿Por qué en nuestras encarnaciones anteriores todos fuimos Napoleón, y Carlomagno, y César? ¿Por qué nadie fue un pobre campesino polaco? ¿Qué pasaría si, en lugar de ver televisión, la televisión nos viera a nosotros? [...] ¿Es cierto que Walt Disney está congelado? ¿Y si un hombre de Neandertal también estuviese congelado? [...] ¿Y si los indios hubiesen conquistado Europa? ¿Y si no hubiera caído el muro de Berlín? [...] ¿Y si yo era Gómez? ¿Y si ellos tenían razón y yo era ese tal Gómez? (Paszkowski, *El otro Gómez*, 2001: 24–25).

Asimismo se rozan aquí, vulgarizados, los grandes temas del pensamiento posmoderno: la Historia como construcción narrativa, la duda ontológica que suscita preguntas, como las que menciona McHale en su conocido artículo sobre la ficción modernista y posmodernista “¿Qué mundo es éste?” (2004: 10). Estas preguntas surgen en la mente de Gómez en el curso de una acción con rasgos de *thriller*, mientras que los fundamentos de su identidad son bruscamente sacudidos.

El relato “ideal” y el proceso identitario

Reiteremos ahora lo que ya se ha dicho antes (los capítulos 2 y 3) sobre la convención criminal clásica como el epítome de la coherencia y el proyecto de conjunción de la razón y el destino individual. Su aplicación protege simbólicamente la racionalidad de un mundo del que el mal puede ser expulsado. A esta función catártica y estabilizadora a nivel individual y colectivo aluden los motivos intradieгéticos de textos genéricos leídos o escritos por diversos protagonistas. En *Deseo de noche* (1997), novela breve del peruano Alonso Cuento, un profesor de colegio se ve involucrado en una historia con aires de *thriller* psicológico y un final ambiguo. Antes de que lo siniestro hubiera hecho aparición, él llevaba una vida anodina y previsible, al borde de la frustración. La fantasía que le permite maquillar esta existencia toma, por supuesto, la forma de una narración criminal:

Y luego le conté de las novelas que había escrito durante su juventud, y le describí algunos personajes. Eran novelas policiales con asesinos perturbados y policías cínicos y arrogantes. Las frases eran excesivas e ingenuas. Pero las había escrito

por la única razón que tenía importancia para mí: para ser alguien, para escapar de mi puesto de profesor en el colegio, para pensar bien de mí (Cueto, *Deseo de noche*, 2003: 41).

También el protagonista de *Río fugitivo* (1998), del boliviano Edmundo Paz Soldán, encuentra consuelo escribiendo novelas policiales. Roberto, un adolescente en el umbral de la edad adulta, atraviesa una dolorosa etapa de maduración tomando conciencia de los conflictos familiares y participando en la lucha por el prestigio y el control entre los jóvenes y los maestros de un colegio privado. Escritor precoz, Roberto se ensaya, con éxito notable entre sus compañeros, en el relato policial, creando al comisario Mario Martínez, un personaje inspirado en los clásicos del género. Ya en esta primera parte de la novela se hace notar la rivalidad entre la ficción y el mundo real: el protagonista se refugia en el ámbito de la escritura cuando los problemas familiares (con las crisis económicas bolivianas de fines del siglo XX como fondo) lo exasperan sobremedida. Después sobreviene la experiencia más radical de su vida: la muerte por sobredosis de su hermano pequeño, Alfredo, casi un niño. A raíz de este drama, el rencor y la suspicacia de Roberto hacia su entorno crecen, ya que piensa que su hermano había sido víctima de una red de traficantes de droga que operan en la escuela. A la vez que intenta resolver este misterio real (establecer quién de entre los alumnos del colegio distribuía la droga a menores), sus ejercicios de relato criminal se cargan de unos sentidos que trascienden los de una fábula sensacionalista:

Pensé que había nacido para ser un Poirot, un Ellery Queen, un Mario Martínez, incluso un Blade Runner. Que había nacido para descubrir crímenes perfectos. Pero no. Más que descubrirlos, yo los concebía. Era el detective, pero también el criminal. Era fascinante utilizar la razón para encontrar al culpable, pero era más complejo, mucho más misterioso y seductor, seguir impulsos oscuros y utilizar la razón y lo que estaba más allá de ésta –el instinto y sus excesos– para planear un crimen perfecto. [...] Yo escribía mi futuro, pero a la vez sabía que estaba siendo escrito, por un hermano que supo rendirse, antes que yo, al violento animal que convive con un ángel en nuestro interior, y a veces muerde al ángel, y a veces destroza al ángel (Paz Soldán, *Río fugitivo*, 1998: 425–426).

La estructura detectivesca forma parte aquí del autoaprendizaje existencial del narrador y es por él entendida como una suerte de modelo, parecido al que proporcionan los cuentos de hadas a los niños, facilitando la asunción de las experiencias cotidianas a menudo traumáticas: la historia del detective y el criminal como una de las versiones ya canonizadas de la lucha entre el bien y el mal. Pero a la vez, Roberto ahonda en los sentidos latentes: la confusión de los roles, la condición de criminal agazapado en cualquiera. La calidad de “supernarración”, atribuida al relato detectivesco (véanse los capítulos 2 y 3), permite que Roberto, en busca de algún vector que organice su vida, recurra a un molde donde trasvasar su deseo:

Al poseer una mente enfermiza [...], se dejaba guiar casi exclusivamente por lo morboso, por la turbadora fascinación de un secreto a develar, un enigma por resolver, una mente que no sabía aceptar la vida tal como era, que debía dotarla de irresueltos misterios para encontrarla interesante (*Ibíd.*: 362).

La muerte del hermano agudiza esta tendencia a ver el mundo como asentado sobre un secreto criminal – fundacional en tanto origen de sentidos y original en tanto lugar desde donde fluye el sentimiento de culpa. Aunque, en rigor, como es habitual al presentarse el efecto pseudocriminal, no hay certeza de que un crimen realmente se haya cometido:

Me pregunté qué buscaba ahí. Ver, acaso, algo que nadie había visto de tan obvio, la carta robada que les espera a los detectives cuando vuelven a la escena del crimen. La diferencia era que esta vez ni siquiera se trataba de un crimen en el sentido ortodoxo del término. ¿Estaba, como decía Mauricio, forzando las cosas? Me asomé a las novelas de papá en los estantes. *Asesinato en el Orient-Express. La tragedia de X. Diez indiecitos. El sabueso de los Baskervilles. El candor del Padre Brown*. Cuántas muertes, cuántas pistas, cuántas deducciones lógicas en esas páginas. Acaso, a pesar de que enorgullecía de saber entre las estructuras artificiales de estas novelas y lo que sucedía en la realidad, había caído en la trampa y había tratado de imponer muertes y pistas y lógica a mi derredor, había tratado de darle orden al desorden, coherencia a la incoherencia (*Ibíd.*: 393).

En la historia de Roberto, los crímenes imaginarios, eventos que irradian su poder de fascinación sobre la chata realidad cotidiana, bruscamente se eclipsan ante una muerte real y particularmente dolorosa. La reflexión sobre el crimen pasa de la esfera de la imaginación a la de un recuento con su propia conciencia y con la de una microsociedad en plena crisis económica (boliviana), donde aquella tragedia tenía todas las de suceder. El crimen marca un límite en la percepción adolescente del mundo y las relaciones humanas, así como incita a repensar la relación entre ficción y realidad: “No había habido un crimen y por tanto no había culpables [...] y mi pensamiento no había hecho más que forzar conexiones entre tenues hilos y coordenadas en la misma área de asociación verbal o visual [...] y mi búsqueda no era más que una forma sofisticada de expiar las culpas” (*Ibíd.*: 393–394).

La lógica del crimen la aplica también a su azarosa vida sentimental la periodista del relato “Crímenes” (del volumen *El secreto del mal*, de Bolaño, 2007). Sólo así logra dotar su existencia de sentido y, tal vez, dar escape, de esta forma torcida, a su sentimiento de culpa. La mujer se identifica con la víctima de un asesinato cuya cobertura se le ha encargado en el periódico donde trabaja. Su aprensión crece y de pronto en su entorno se multiplican las señales de que el peligro tal vez sea real. Aunque los eventos se disponen como en un *thriller* y el suspense crece, el relato termina antes de que algún crimen realmente llegue a suceder (de acuerdo con la poética del fragmentarismo y la inminen-

cia de Bolaño antes comentada). En vez de plantear la pregunta “quién ha cometido el crimen”, el relato muestra cómo el miedo de *algún* crimen impreciso y la identificación con la víctima cambian la mentalidad. El precio de esta identificación desesperada en busca del sentido es la inaguantable presión del presentimiento del mal.

Desde la perspectiva sicoanalítica adoptada para la interpretación de los géneros criminales, las representaciones literarias de las reacciones humanas al delito y al espectáculo de la violencia son una especie de terapia convencionalizada, en la que lo traumático es atravesado y desactivado por la palabra. En la concepción freudiana, el escándalo de la violencia perpetrada sobre un cuerpo corresponde a la “escena primigenia de la infancia”; el “lector” asume el papel del criminal, personificando la inconfesada hostilidad hacia uno de los padres (interpretación de Geraldine Pederson-Craig, 1949, y Charles Rye-croft, 1957, cit. en Symons 1982: 15). De este modo, la intriga criminal típica englobaría el movimiento que va desde los deseos asesinos inconscientes, que datan de la época “edípica”, hasta la asunción del superego, encarnado por el detective, que reprime tales deseos.

Una interpretación basada en el magisterio de Lacan contempla la meta terapéutica del género criminal de forma diferente. Su teoría distingue entre la *realidad* de lo simbólico e intersubjetivo (el lenguaje, la cultura) y lo *real* de los deseos no expresados e inconscientes. Entre una y otra esfera se extiende el reino de las fantasías. El misterio criminal que excita la curiosidad y motiva una serie de arduas empresas de investigación equivale al objeto inapresable del deseo (llamado objeto pequeño *a*). La fantasía, activada por el miedo a la crueldad y la aniquilación, trabaja imaginando los rostros del criminal, sus motivaciones, sus trayectos. Y sin embargo, lo que se revela al final de los apólogos sobre la búsqueda es la naturaleza refleja del misterio postulado: éste remite a su origen, el cual está ubicado en nuestro propio deseo, en el “yo” que es un lugar vacío atravesado por pulsiones diversas (ver Lacan 1954). La historia detectivesca simboliza la persecución de los objetos inalcanzables, mientras que la solución verdadera (la meta de una terapia eficaz) es la confrontación con la vacuidad del “yo”, sumamente difícil y, por ende, disfrazada de peligros criminales⁶.

⁶ Lacan usó el cuento de Poe “La carta robada” precisamente para demostrar cómo el deseo inconsciente se materializa a través de apariciones sucesivas, en un síntoma, en este caso, la consabida carta robada a la reina y comprometedora para ella. La carta organiza las actuaciones de los personajes implicados. Aparece en tres situaciones diferentes y siempre pasa desapercibida para los protagonistas, quienes se dejan llevar por sus deseos y no son conscientes de lo *real* que guía sus actos. Sólo el detective (Dupin), quien asume la posición imparcial y terapéutica, es capaz de apropiarse del síntoma y “desautomatizarlo”, para devolverlo al dueño, es decir, a su conciencia (en Pyrhönen 1994: 74–76).

Sin embargo, según Žižek, siempre en calidad de portavoz de Lacan, la incidencia “terapéutica” de las novelas de enigma clásicas es limitada, precisamente por su convencionalismo, ya que desvían al lector de la verdad sobre su deseo criminal, delegándolo de forma repetitiva, es decir, en las realizaciones de la fórmula sucesivas, al personaje del criminal. La novela negra, por ejemplo, sería más efectiva en este sentido en su “economía libidinal, porque introduce al detective en el círculo del crimen y confronta emocionalmente al lector con los deseos asesinos” (Žižek cit. en Pyrhönen 1994: 76–77). La inminencia del crimen, que en el capítulo 2 se ha contemplado en relación con el conocimiento diferido, sicológicamente correspondería a la presión de *lo real* innominado, aquellos aspectos crudos e insoportables de la realidad (y de sí mismo), que la conciencia individual o colectiva se niega a aceptar.

En 2666, de Roberto Bolaño, novela en la que, recordemos, hay referencias directas a unos eventos que han desnudado la fragilidad del sistema judicial mexicano (los crímenes de las mujeres en la frontera de EE.UU. y México), lo extraño e implícitamente peligroso en la ciudad azotada por los asesinatos se expresa en primer lugar en términos de espacio⁷:

La ciudad, como toda ciudad era inagotable. Si uno seguía avanzando, digamos, hacia el este, llegaba un momento en que los barrios de clase media se acababan y aparecían, como un reflejo de lo que sucedía en el oeste, los barrios miserables, que aquí se confundían con una orografía más accidentada: cerros, hondonadas, restos de antiguos ranchos, cauces de ríos secos que contribuían a evitar el agolpamiento. En la parte norte vieron una cerca que separaba a Estados Unidos de México y más allá de la cerca contemplaron [...] el desierto de Arizona. En la parte oeste rodearon un par de parques industriales que a su vez estaban siendo rodeados por barrios de chabolas.

Tuvieron la certeza de que la ciudad crecía a cada segundo. Vieron, en los extremos de Santa Teresa, bandadas de auras negras, vigilantes, caminando por potreros yermos, pájaros que aquí llamaban gallinazos, y también zopilotes, y que no eran sino buitres pequeños y carroñeros. Donde había auras, comentaron, no había otros pájaros (Bolaño 2004: 171–72).

Los críticos europeos, que focalizan este pasaje, padecen el vértigo de los que abandonan los espacios ordenados y se exponen al contacto con lo imprevisible. Los trayectos que surgen espontáneamente en la ciudad degradada e inestable no pueden ser sino erráticos. Con su desarrollo incontrolado, el espacio urbano parece “inagotable”, como una fuerza natural y al mismo tiempo destructiva (“crecía a cada segundo”, pero a la vez los gallinazos simbolizan

⁷ A través de la perturbación en la percepción del espacio se expresa a menudo la “duda ontológica” que Brian McHale considera como dominante en los universos ficcionales posmodernos (2004: 10–25). Sobre la experiencia del espacio véase también Anna Botta, “Detecting Identity in Time and Space: Modiano’s *Rue des boutiques obscures* and Tabucchi’s *Il filo dell’orizzonte*”, en: Merivale, Sweeney 1999.

su descomposición). Estructuras que se repiten y otras que parecen arbitrarias aumentan la impresión de caos. La desorganización parece ser “el único principio de organización” (*Ibíd.*: 752), apoderándose de su imaginario (“el paisaje fragmentado o en proceso de fragmentación constante, como un puzzle que se hacía y deshacía a cada segundo”, *Ibíd.*; “La ciudad les pareció un enorme campamento de gitanos o refugiados dispuestos a ponerse en marcha a la más mínima señal”, *Ibíd.*: 149). Los personajes que llevan la investigación para capturar a los asesinos de las mujeres se pierden en lugares repetibles y anuladores de sentido: barriadas pobres, clubes nocturnos, mansiones de narcotraficantes y calles que desembocan en vertederos ilegales (“todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos”, *Ibíd.*: 265).

Trayectos carcelarios se recorren asimismo por la ciudad de Lima en *Grandes miradas* (2003), de Alonso Cueto, donde (en la década de Montesinos y Fujimori, 1990–2000) los ojos de los miembros de una sociedad amordazada por el terror estatal registran tan sólo fragmentos degradados del espacio urbano, como si mirando con la cabeza erguida se corriera más riesgos. La Lima de Cueto es una ciudad tomada por el mal, la muerte y el crimen (“Los microbuses azules, amarillos, verdes; la ira lenta de la calle. Camina por la vereda, los edificios de ladrillos ajados parecen los restos de un bombardeo”; Cueto, *Grandes miradas*, 2005: 31).

Como en el policial metafísico, los protagonistas procuran sin éxito resolver los misterios de identidad (suscitados, por ejemplo, por la presencia de un cadáver) y se mueven en un universo en que no valen ya los conceptos lineales de tiempo y narratividad. Son unos espacios heterogéneos, unas redes de relaciones cambiantes que obligan a los personajes a desplazar constantemente su punto de observación dentro del movedizo horizonte hermenéutico (véase Botta 1999: 225–229; ilustrado con las novelas de Tabucchi y Modiano).

La percepción fragmentada de la imagen del mundo circundante es una de las consecuencias de, entre otros, los avances tecnológicos de la modernidad tardía. Comparando con las comunidades tradicionales premodernas, las tecnologías del transporte y comunicación actuales hacen posible reducir infinitamente el tiempo de trasladarse en el espacio, física y virtualmente, por lo cual se deshace el complejo “tiempo-espacio”, antes vinculado con un lugar físico concreto (Giddens 1991: 19–24). Las nuevas posturas perceptivas reflejan la fragmentariedad mencionada, así como la instantaneidad de la experiencia espacial, tanto la que transcurre en el espacio real, como la del virtual (Urry 2000, los capítulos 3 y 4). Esto favorece asimismo una inclinación “esquizofrénica” (de la que hablara ya Jameson, 1998: 1–20) que en la sociedad consumista impide un anclaje de la identidad en el presente, dada la cantidad de estímulos cambiantes que llegan desde el entorno social. El espacio, tal como se

presenta ante los personajes de Bolaño, Cueto y otros, se fragmenta pues, por un lado, en virtud de los cambios actuales de la mentalidad colectiva. Por otro lado, no obstante, en nuestros ejemplos hispanoamericanos, esta dominante espacial –la primacía del espacio diverso e inestable sobre el tiempo lineal y ordenador– se inviste de significados sociopolíticos y remite a la destrucción de los vínculos comunitarios en situaciones de terror (tanto por parte de fuerzas centrípetas como guerrillas, como por parte del estado, supuesto guardián del orden).

El cuerpo mudo

Otra razón importante por la cual la literatura criminal impacta en las emociones, el inconsciente y las fantasías de los lectores, es la mención o descripción directa del cadáver. El miedo a la muerte y la repulsión frente a sus síntomas son, como han comprobado diversas teorías psicoanalíticas desde Freud, un impulso doble, que traduce atracción y rechazo al mismo tiempo. El género policial típico, con su enigma inicial del cuerpo inanimado, cumple un papel terapéutico al familiarizarnos con lo indecible de la muerte. Porque del mismo modo que *lo real* lacaniano y el asesino sin cara, también el cadáver encontrado en el lugar del crimen encarna, por así decirlo, lo innombrable: el sujeto que ha dejado de ser, convertido en “aquello”, y que representa un estado sobre el que *nihil humanum* pueda decirse. Sin embargo, esta metonimia del enigma criminal en su sentido más vasto, esta cifra del misterio a resolver, irradia una materialidad y evidencia poderosa. Incluso cuando aparece verbalizado en una noticia de prensa de años atrás, como ocurre en la novela *Segundos afuera* (2005) del argentino Martín Kohan:

El resto sí era todo conjetura, incluida la omisión de cualquier otra novedad o de falta de novedades en los reportes de los días siguientes. Pero un cuerpo colgado de un cinto en una habitación de hotel era un hecho demasiado concreto, demasiado cierto, como para no ser verdad. Así razonaba Verani (2005: 49).

Una muerte era lo menos dudoso, es decir lo más cierto que se pudiera concebir (*Ibíd.*: 87).

Signo del horror, la muerte encarnada pertenece a una dimensión fuera del tiempo y de lo cotidiano. Se potencia la sensación de la inaguantable crudeza de *lo real*; el núcleo oscuro, lo que se escapa al nombre y a la inserción en el universo simbólico. *Lo real* es, como ya se ha dicho, el lugar imposible y traumático, que se resiste al proceso de simbolización, una suerte de “cosa en sí” kantiana, una frontera que se puede dejar detrás, pero nunca alcanzar (Lacan cit. en Žižek 2001a: 204–205).

La aparición de lo informe e “inhumano” del cadáver provoca el deseo de explicar el enigma de la muerte para integrarla en las estructuras simbólicas. A esta inserción alude, por ejemplo, la nota titulada “Al que encuentre mi cadáver” que encabeza el último párrafo de *Respiración artificial* de Roberto Piglia. El autor de la nota, el personaje histórico Ossorio, introduce este objeto-cuerpo (su propio cadáver) fundiendo el pasado, al que pertenece, con el futuro (de sus lectores) que invoca, como una especie de llamamiento a la donación de sentido.

Pero las historiasseudocriminales carecen de paliativo simbólico contra la aparición frecuente, insistente, casual del cuerpo muerto. En estos relatos contemporáneos, *lo real* parece presionar cada vez más, haciendo explotar las estructuras simbólicas. Según el contexto, tal imposibilidad de representación puede motivarse por razones de distinta índole: la residual “decencia” repressiva de la clase media; el terror estatal; la violencia de la criminalidad organizada⁸. Una irrupción brusca de *lo real*, experimentado paradójicamente como “irreal”, se debe a sucesos que rasgan violentamente el tejido de lo cotidiano. En *2666*, de Bolaño, funcionan como tales acontecimientos la locura de la esposa de Amalfitano, la muerte de la madre de Fate y, por encima de todo, la aparición de los cadáveres de las jóvenes, torturadas y asesinadas. En las sociedades que registran gran desequilibrio entre la información presentida por la conciencia colectiva y la vehiculada por el discurso oficial, lo real ingobernable invalida la comunicación. Corren rumores, se crean pronósticos fatales, pero lo que es presentado como verdadero no se fragua camino hacia la superficie. La verdad amordazada, porque no se puede expresar (el nombre de los criminales que matan a decenas de mujeres durante varios años y nunca son capturados), termina aflorando de modo oblicuo. Se traduce en apocalípticas imágenes formadas en la conciencia de los personajes: “la realidad... pareció rajarse y al caer se dejó ver lo que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles” (Bolaño, *2666*, 2004: 179). Resurge también, en la misma novela, en visiones, sueños y pesadillas, como los de Florita, la vidente, en los que lo mítico y lo psicológico se mezclan con retazos de “lo real” (descripciones de las asesinadas); o bien bajo la forma de diversos malestares físicos: náuseas, enfermedades e insomnios. En numerosos pasajes de *2666* se indaga en la ostentación del crimen, ya que los cadáveres son arrojados en lugares descubiertos y públicos. Funcionan como síntoma ante la “perversión” excesiva de la realidad, que termina rebelándose. Como dice uno de los personajes, interpretando el fenómeno en términos de una sociología rudimentaria: “Los jodidos asesinatos son como una huelga, amigo, como una jodida huelga

⁸ Simbólicamente, puede también referirse a la situación en la cultura, en la que nos arriesgamos a encontrar, tras haber desechado la hipertrofia de la representación y el hiperrealismo de la simulación, el vacío de la realidad asesinada (Baudrillard 2005: 17–19).

salvaje" (*Ibíd.*: 362). Bolaño parece querer restituir la sensibilidad al delito generalizado intensificando su presencia en la novela al extremo, es decir, con el recurso de la imitación de los informes del crimen, que se prolongan, nauseabundos y tan reales, en más de trescientas páginas.

Curioso, sin embargo: aunque el lenguaje de la muerte es indescifrable, los informes de los crímenes de Ciudad Juárez (la Santa Teresa de Bolaño) registran un intento, por parte de los asesinos, de fijar un ritual, un "código" de la muerte. Las poses en que se abandonan los cuerpos, las características mutilaciones crean un horrendo espectáculo cuya "expresividad" está dirigida a los conciudadanos. De este tipo de crímenes seriales y probablemente grupales se puede decir que "tienen un fuerte elemento expresivo, que [...] está estrechamente relacionado con la excitación y el deseo de ejercer «control»" (Hayward 2004: 151). El sentimiento de pérdida de control, típico para el sujeto de la inestable y movediza realidad del modernismo tardío, empuja a elegir la transgresión (actividades arriesgadas, incluso crímenes), una manera desviada de tomar las riendas de la situación.

Dadas estas circunstancias socio-sicológicas (la excitación que deriva de la prepotencia de ejercer control en unas situaciones transgresivas), se puede vincular los asesinatos de la Santa Teresa bolañesca con la así llamada violencia de género y la "hegemonía masculina". En los brotes de agresividad física, que llegan al extremo del crimen, se manifiesta –de forma extrema– la frustración de que se vio presa la clase obrera y media baja masculina en la época posindustrial, a partir de mediados del siglo XX (véanse los estudios mencionados por Hayward 2004: 151)⁹.

En la novela de Bolaño hay un fragmento memorable, donde los policías de Santa Teresa toman el desayuno en su cafetería favorita. Lo acompañan con una ritual tanda de chistes machistas. El gracioso de turno los hilvana uno tras otro, acalorándose y, con cada chiste nuevo, superándose a sí mismo en obscenidad ("¿por qué las mujeres no pueden contar hasta setenta? Porque al llegar al sesentainueve ya tienen la boca llena"; Bolaño, 2666, 2004: 690). Pero en la hilera de chistes hay como progresión: de los chistes machistas, típicos de muchas regiones del mundo, que hacen de la mujer objeto pasivo de la libido masculina, rebajándola a la calidad de algo inhumano y convertido en fetiche ("un conjunto de células medianamente organizadas que rodean una vagina"; *Ibíd.*), se pasa a otros, en los que la agresividad testosterónica se vuelve

⁹ Las causas de la criminalidad alrededor del narcotráfico en países como Colombia o México difieren, por supuesto, de las que se diagnostican para la criminalidad urbana en las sociedades más industrializadas. Sin embargo, a escala global, según los informes de la ONU, un 70% de las mujeres experimenta violencia en el curso de su vida (documento de 2009, <http://www.un.org/es/events/endviolenceday/pdfs/unite_the_situation_sp.pdf>).

sórdida¹⁰. Si colocamos estos últimos en el contexto de la historia de los asesinatos de las mujeres (la principal en esta cuarta parte de la novela), los actos violentos que se mencionan en los chistes (disparo en la cabeza, un hombre que tira a una mujer por la ventana) empiezan a funcionar como síntomas de la agresividad reprimida a nivel de toda la sociedad, de la cual los asesinatos “reales” son el brote más inaudito. “Una orgía de cariz misógino propiciada por las autoridades”, así resume la trágica historia que dio pie a la versión de Bolaño Sergio González Rodríguez, autor del ensayo periodístico mejor documentado sobre los asesinatos de Ciudad Juárez (*Huesos en el desierto*, 2002). El periodista insiste también en la lectura sintomática de los crímenes: “Las muertas de Ciudad Juárez planteaban un acertijo donde se transparentaba el país: la dificultad de la justicia y el peso de sus inercias de ineptitud y corrupción” (González Rodríguez 2002: 159). Acudiendo otra vez a los análisis de Žižek, quien reinterpreta aquí a Marx, la anomalía (en este caso, la violencia inexplicable e impune), que en apariencia procede de fuera del sistema y está dirigida en su contra, se revela como el principio mismo de este mismo sistema (2001a: 40–49). La violencia, considerada por el sujeto ilustrado como accidental y eliminable, resulta fundacional y emana de “la forma del pensamiento cuyo estatus ontológico no es el del pensamiento” (es decir, el inconsciente; *Ibíd.*: 44; trad. mía).

Dicho sea de paso, ciertos vestigios que remiten a males universales o de los sistemas aparecen desperdigados en toda la narrativa de Bolaño, tengan o no las obras concretas una conexión más estrecha con la fórmula criminal. Siempre se consignan de forma persuasiva aquellas iluminaciones fugaces, aquellos fulgores infraordinarios mediante los cuales la realidad escamoteada, incomprensible, impacta a los individuos: el estilo visionario y algo sicodélico permite pasar fluidamente desde una narración en apariencia objetiva a una que registra el orden alterado a resultas de un desplazamiento, de una fuerza que deforma la conciencia. En *Nocturno de Chile* (1999¹¹), cuya acción transcurre durante la dictadura militar, el miedo colectivo crece como la marea e inunda situaciones aparentemente asépticas, como cuando un cura crítico literario e idealista procura hablar de temas puramente culturales con un colega a quien admira, mientras observan las sombras que proyectan los transeúntes hacia el interior del local:

La expresión de Farrewell, la inmovilidad de Farewell sólo rota entonces por un ligero movimiento ocular, fue adquiriendo para mí connotaciones de terror infinito o de terror disparado hacia el infinito, que es, por otra parte, el destino del terror, elevarse y elevarse y no terminar nunca y de ahí nuestra aflicción, de ahí nuestro desconsuelo, de ahí algunas interpretaciones de la obra de Dante, ese terror delgado

¹⁰ En los crímenes sexuales, el hombre representaría el “sujeto, lo real y lo esencial”, mientras a la mujer se la reduce a lo otro, “lo irreal, lo no esencial” (Monárrez Fragoso cit. en González Rodríguez 2002: 36).

¹¹ Aquí citamos la edición de Anagrama, Barcelona 2000.

como un gusano e inerte y sin embargo capaz de subir y subir y expandirse como una ecuación de Einstein, y la expresión de Farewell, como decía, fue adquiriendo esa connotación, aunque quien pasara junto a nuestra mesa y lo mirara sólo vería a un caballero respetable en una actitud un tanto introspectiva (Bolaño, *Nocturno de Chile*, 2000b: 63).

No hay préstamos llamativos del género negro en esta novela; sin embargo, permanece patente durante todo el relato la silenciosa presencia de lo reprimido. Además, el epígrafe inicial es una cita de Chesterton, en concreto, de uno de sus relatos detectivescos, protagonizados por el cura Brown. El “Quítese la peluca” remite al momento de la identificación del criminal y a la revelación de la verdad; lo que aquí equivale a la constatación del verdadero peso moral de las actitudes de los intelectuales y artistas durante el pinochetismo en Chile. Varios, como el cura Ibacache, de cuya memoria emana este relato, pretendieron que el terror no hiciera mella en la calidad de su creación. El cura, ya envejecido, rememora en un delirio (de enfermo agónico) su pasado de crítico y poeta, dándose cuenta de cuán infructuoso fue su intento de desentenderse de las crueles circunstancias políticas. Aunque no inserto en una trama de investigación, otra vez se manifiesta aquí el cuerpo inanimado, con su simbolismo a la vez revelador y acusatorio: “la verdad empieza a *ascender* como un *cadáver*. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado” (*Ibíd.*: 149; subrayado mío).

Volviendo a 2666, la novela contiene una monótona y estremecedora enumeración de los *casos* de las mujeres asesinadas, invadiendo toda la cuarta parte de la voluminosa novela. Se consignan datos objetivos como nombres, estatura, edad, color del pelo, el lugar y las circunstancias de la aparición de los cadáveres, así como otros indicios del horror que “objetivan” supuestamente el sufrimiento de las víctimas; son los pasajes más problemáticos para el lector¹².

Evidentemente, la lengua literaria funda una paradoja; porque a sabiendas de la frontera entre lo simbólico y lo no-verbal, al fin y al cabo lo que hace es plasmar, de una forma u otra, lo inhumano en palabras. La literatura explora aquello que se escapa a la lengua y, en general, al sistema simbólico (como la muerte, la degradación del cuerpo, la locura). Los largos pasajes sobre el horror, de 2666, ahondan pues en las bases no verbales de nuestra cultura, atraída por el mal con más intensidad aún desde que el gran “Otro” (el padre simbólico, que garantiza la coherencia del logos) perdió su aura sagrada. Enumerando a los cadáveres da cuenta de “lo abyecto”, en el sentido de Kristeva,

¹² Esta parte se hace eco del reportaje *Huesos en el desierto* (de 2002) de Sergio González Rodríguez, periodista mexicano antes mencionado, que se convierte, a su vez, él mismo, en un personaje episódico de la novela de Bolaño.

es decir, de lo expulsado por el sujeto en una etapa aun anterior a la constitución simbólica del “yo” en el lenguaje¹³. Lo abyecto recogido en la ficción nos enfrenta con el horror sublimado, pero desacralizado, la “sublimación caída” (Kristeva 1982: 26). Los fragmentos de los informes bolañescos, llenos de detalles fisiológicos, repugnantes en el sentido común de la palabra, se acercan al inalcanzable lenguaje de los “fenómenos”, a lo real sin mediación. Lo abyecto nos arroja a un estado límite, a la proximidad de la muerte y del vacío. El sujeto “descentrado” (término de Lacan, utilizado por Kristeva) yerra más allá o más acá de las palabras. Y aunque, como se ha dicho, la prosa de Bolaño no evita, en definitiva, la transmisión de mensajes críticos y denunciatorios, abundan también en su obra momentos en que los protagonistas afrontan la pérdida de cualquier sentido que se le pueda dar al horror. Así, la experiencia literaria, sobre todo a partir del siglo XX, nos hace patentes estas bases inevitables de nuestra cultura: la parte rechazada, el horror innominado.

Se entiende, por otro lado, cómo en la novela de Bolaño la evidencia de los cuerpos catalogados –expuestos a la violencia, la descomposición y, a pesar del impacto social, al olvido– entra en flagrante oposición con la ideología del género detectivesco y policial tradicional. En este último, el cadáver, conjunto de significados aún sin descifrar, se irá haciendo inteligible y al cuerpo se le devolverá su significado individual, desaparecido tras la reducción al rango de *corpus delicti* atroz. En Bolaño, sin embargo, así como en varios otros relatos hispanoamericanos de hoy, el cuerpo tiende a guardar su secreto. Tal narrativa se acerca al estilo incoherente de los testimonios verídicos sobre las crueldades en que abunda la historia latinoamericana del siglo XX, donde impacta el detalle material y la razón raras veces interviene para atenuar el escándalo. Ningún remedio racional aparece en 2666, ningún castigo, ningún exorcismo del mal. Queda sólo, como remedio parcial, la escritura de la ficción, sin soluciones inmediatas¹⁴. El texto ficcional recoge tan sólo el llamado del cuerpo mudo para defender su causa; ya que “a corpse by itself does not guarantee that an orderly investigation will take place [...]. Indeed, evidence of the body, even when available, is often ignored or misinterpreted – thus, again, making the victim alienated, as well as hobbling detection” (Plochocki 2010: 23).

La monótona enumeración de las víctimas, con sus señas y con las huellas físicas del sufrimiento anterior a la muerte, produce pues, en 2666, el mismo estupor mudo que los documentos y testimonios sobre los crímenes políticos y bélicos, recogidos por las comisiones de justicia en diversos países hispa-

¹³ Lo que no es ni sujeto, ni objeto, y corresponde al desecho, que, como el cadáver, significa aquello que constantemente se aparta “para vivir” (Kristeva 1982: 3).

¹⁴ Como las que proponen, hipócritamente, ciertos grupos que procuran hoy intervenir en las catástrofes globales, apelando a las conciencias a través de las campañas publicitarias de las empresas multinacionales (Žižek 2010b: 10–27).

noamericanos desde los años 80¹⁵. A la vez, la mera inserción en el contexto narrativo de la atroz lista es un gesto de re-significación que impide categorizar a aquellas mujeres como “víctimas” únicamente, es decir, una abyección humana, un ser-para-la-muerte, un mortal (Badiou 1994)¹⁶. En el mismo sentido de humanización positiva se orienta este recurso de imitación del estilo policial en la novela de Rodrigo Rey Rosa *El material humano* (2009), donde en uno de los capítulos se “transcriben” sin más las notas del archivo de la policía (de las décadas 1920–1980) sobre el levantamiento de cadáveres o detención de los ciudadanos guatemaltecos, aduciéndose razones a veces obviamente abusivas (“por propalar ideas exóticas”, “por insubordinación”, “jugar pelota en la vía pública”).

El lenguaje que oculta y revela (los descifradores piglianos)

El censor paranoico Arocena, de *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, fracasa en su empeño de descifrar las cartas de la “oposición” porque, como otros protagonistas paranoicos empedernidos, busca regularidades en los mensajes que intercepta, mientras que la clave anida, como ya hemos citado antes, en los desechos y las irregularidades (símbolos de lo real, reacio a la captación lingüística). De nada le sirve a dicho censor memorizar el más nimio detalle de los textos cifrados, conocer su estructura y captar la presunta clave; éstas “son las cartas del porvenir” (Piglia, *Respiración artificial*, 2001a: 96), que cobrarán su sentido integrándose en la historia y no siendo eliminadas de ella.

En las investigaciones seudocriminales de Piglia, la realidad se escamotea pues por medio de lenguajes crípticos, tanto en *Respiración artificial*, como en *La ciudad ausente* (1992), en el cuento “La loca y el relato del crimen” (1ª ed. 1975), ejemplares por unir problemática lingüística, literaria y política. Una y otra vez nos topamos con el esfuerzo que los protagonistas invierten en penetrar los secretos de los mensajes verbales diversos; pero no sólo esto: se trata también de hacer del discurso un instrumento de intervención en la realidad, tanto privada, como política (*Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, Plata que-

¹⁵ También González Rodríguez, cuyo trabajo de investigación Bolaño reconoce en varios lugares de su novela, termina su reportaje con una lista-homenaje de nombres de las muchachas y mujeres asesinadas, con las fechas y los lugares en que fueron halladas y una somera descripción de su vestimenta y su físico.

¹⁶ El filósofo francés considera que la versión más difundida de la “ética” contemporánea define al ser humano en el “universal reconocimiento del mal que le es hecho”, y que lo convierte en objeto de acciones de las organizaciones humanitarias y de derechos humanos: “si existen los «derechos del hombre», éstos no son seguramente los derechos de la vida contra la muerte, o los derechos de la supervivencia contra la miseria. Son los derechos del Inmortal afirmándose por sí mismos, o los derechos del Infinito, ejerciendo su soberanía sobre la contingencia del sufrimiento y de la muerte” (Badiou 1994).

mada, los cuentos de *Prisión perpetua*). La narración se considera como el principio de la realidad: “La realidad es interminable y se transforma y parece un relato eterno, donde todo siempre vuelve a empezar” (Piglia, *La ciudad ausente*, 2003: 155). Esta convicción, que apuntalan los filósofos contemporáneos (Paul Ricoeur, Alisdair MacIntyre, Hayden White), atraviesa la obra de Piglia tomando diversas inflexiones según el ámbito en que se mueven los personajes.

En el ya citado “Un encuentro en Saint-Nazaire” (del volumen *Prisión perpetua*, 1988), la empresa de Stephen Stevensen consiste en una minuciosa recolección y trasiego de los datos de la realidad en un diario, lo cual ha de llevar a la plasmación de un lenguaje profético, programador en cierto modo de la realidad (con todo lo que ello pueda implicar de abuso y de ejercicio de la violencia; ver el capítulo 3). La idea vuelve en una fábula ejemplar, la historia de la nena, que constituye uno de los hilos de *La ciudad ausente*. Una niña pierde en su temprana edad la capacidad de servirse del lenguaje y su padre procura inculcárselo de nuevo. Sus métodos hacen pensar vagamente en las teorías de la programación de la inteligencia artificial: le enseña a la niña léxico, le hace cantar secuencias verbales para que recobre el sentido de temporalidad, le cuenta siempre la misma historia, con variaciones, esperando que los “bloques de sentido”, estructurados como pequeñas narraciones, se conviertan en su propia forma de expresar la experiencia. Esto finalmente sucede y la nena se apropia el relato, transmitiendo a su manera un deseo personal: “por primera vez la nena se fue de la historia, como quien cruza una puerta salió del círculo cerrado del relato y le pidió a su padre que le comprara un anillo (*anello*) de oro para ella” (*Ibíd.*: 58). Cuando habla, la nena es como una máquina “triste, musical”, conectando esta imagen con la de otra máquina, objeto protagonista de la novela, aquella que construyera Macedonio Fernández, el escritor argentino vanguardista, para que produjera un flujo interminable de relatos y prolongara la presencia de Elena, su esposa muerta (“el relato que vuelve eterno como un río”; *Ibíd.*: 154). Así, en el imaginario de Piglia se reflejan las concepciones, a veces contradictorias, de Lacan sobre el lenguaje, que evolucionaron desde la idea de un dispositivo simbólico, que permite la liberación de las pulsiones, hacia la idea de un dispositivo artificial que nos impone la repetición mecánica y anunciadora de la muerte (Žižek 2001a: 161–162). La máquina de *La ciudad ausente* se “tragaba” un cuento y devolvía el mismo material convertido en otra historia (por ejemplo, de “William Wilson”, de Poe, resultaba, tras la transformación, un relato titulado “Stephen Stevensen”¹⁷, ambos tratando el tema del doble). Adquiriendo un innegable sentido alegórico, la máquina encarna “el río del relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo” (*Ibíd.*: 46). Este “río” aviva, por un lado, la esfera privada de la relación amorosa, pero penetra también en el ámbito político, ya que el control de la máquina

¹⁷ Piglia remite aquí, intratextualmente, al protagonista de “Un encuentro en Saint-Nazaire”.

se lo disputan un nebuloso Estado (que, con sus policías, eslóganes y centros de tortura disfrazados de hospitales, apunta claramente a la dictadura militar argentina) y los militantes de la oposición que hacen circular algunos relatos en la clandestinidad. Entre lo que constituye el *input* y el *output* de la máquina destacan las relaciones de testigos casuales, sin autoridad discursiva (campesinos, obreros), sobre las masacres que han presenciado o cuyas secuelas han descubierto. Se trata obviamente de la necesidad de fabricar contradiscursos a la propaganda oficial disimuladora del crimen. Son fragmentos de carácter testimonial y de mayor realismo en la novela, un realismo que contrasta con el onirismo *noir* de este peculiar *thriller* filosófico. El lenguaje “muerto” de la violencia que borra sus huellas compite con el lenguaje vivo de la experiencia rescatada. A propósito de ésta, Lacan habla de la palabra plena en la que el sujeto nos presenta el nacimiento de la verdad en la palabra (2003: 245).

Los dos bandos opuestos de *La ciudad ausente*, el Estado y los subversivos, luchan por la realidad (“nosotros somos la realidad... somos servidores de la verdad”, dice un policía tras irrumpir en un apartamento privado; Piglia 2003: 96), unos por dominarla, otros por convertirla en un espacio de libertad. En una parte de la novela, la máquina de Macedonio pasa, con la fluidez de las pesadillas, a conformar el cuerpo de una mujer, atada a la cama en una clínica siniestra y sometida a un interrogatorio en el que quieren arrancarle datos sobre los militantes clandestinos. Su sentido de la realidad ha sido trastornado por las drogas que le administraron los agentes. Es una lucha en la que gana el que llega a controlar tanto las versiones discursivas de la realidad, como los criterios que determinan la locura (“La policía usaba ahora esa jerga lunática, a la vez psiquiátrica y militar”; *Ibíd.*: 95). Una de las circunstancias de la locura es el aislamiento, entonces el que es capaz de aislar a los demás, ejerce el poder. Pero por otro lado, él mismo se enfrenta a la soledad (como, por ejemplo, los dictadores y tiranos retratados en la narrativa hispanoamericana; véase más adelante en este capítulo).

El aislamiento físico se traduce en el simbólico: la locura hace perder la capacidad de comunicar, con lo que volvemos a la cuestión del lenguaje, desviado de sus funciones en las sociedades castigadas por el miedo y el terror: “La información estaba muy controlada. Nadie decía nada. [...] Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión” (*Ibíd.*: 14). En *La ciudad ausente* aparece una multitud de personajes que emiten mensajes aberrantes; ellos y sus interlocutores viven “una especie de misticismo paranoico” (*Ibíd.*: 13–14)¹⁸.

El choque de los relatos de la más diversa especie –realistas y alegóricos, de ciencia ficción, de *thriller* político y otros más, tributarios de James Joyce– muestra en los textos piglianos una amplia gama tanto de los usos pragmáticos, como de las consecuencias psicológicas del recurso de la narración. Un

¹⁸ La compulsión interpretativa que el relato seudocriminal pone de relieve y que hemos comentado en el capítulo 2, se manifiesta aquí en un contexto de lucha política.

relato puede servir para enfrentar fuerzas políticas; puede indicar la verdad inmersa en un aparente delirio (véase el lenguaje residual en “La loca y el relato del crimen”, del volumen *Prisión perpetua*); puede, como ya hemos analizado en el capítulo 3, dar sentido a una vida privada. Las narraciones liberadas del control estatal pueden, finalmente, instaurar una nueva era, como los mitos que conectan el pasado remoto con el futuro inmediato; véase el episodio de la sociedad de la isla heterotópica, donde, a partir de los “nudos blancos”, lugares de resistencia al terrorismo mental del Estado, se reconstruye una lengua virgen, concebida a base del “vuelo de las aves, en el caparazón de las tortugas” (*Ibíd.*: 147). El recurso de la narración se vuelve redentor si adopta “las formas de la vida”, si sale de la “memoria viva” a “la luz de lo real” (*Ibíd.*: 168). Pero es igualmente susceptible de obsesionarse con el crimen (“Todo relato es policial [...]. Sólo los asesinos tienen algo que contar”; *Ibíd.*: 159) y de degenerar en la “literatura carcelaria”.

La literatura como voz dirigida hacia el futuro, idea que preside el trabajo de historiografía en *Respiración artificial* y el rescate de los relatos en *La ciudad ausente*, supone un sujeto que usa el lenguaje para ser entendido por otro, el que retome el relato; para alcanzar lo real, sin dejar, no obstante, de soñar. La lucha de los discursos que se trama en la narrativa seudocriminal hispanoamericana evidencia pues su valor sicoanalítico de habla plena y liberadora, tanto en el espacio sociopolítico, como en el ámbito personal.

El poder desnudo

Una última cuestión en este capítulo sobre la dimensión psicológica de los motivos criminales en la narrativa reciente. Uno de estos motivos, el análisis del alma de un político malvado, cuenta ya con una rica tradición literaria¹⁹. En las elaboraciones actuales del tema destaca sobre todo el aspecto pulsional de la conducta autoritaria, que se expresa habitualmente en tres tipos de inclinaciones, propias, dicho sea de paso, de los tiranos de todas las épocas: inclinación a ejercer control ilimitado sobre los demás, a gozar del sufrimiento y humillación ajenos y a explotar sexualmente a las mujeres.

¹⁹ Son muchos ya los títulos de las novelas que han estilizado a sus protagonistas, déspotas controvertidos, amalgamando los rasgos de varios caudillos hispanoamericanos: *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos (1974), *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez, *El príncipe* (2000) de Federico Andahaz, *La fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa (2000). También tienen su genealogía literaria los jefes de la inteligencia, a veces más influyentes que los propios presidentes: El “Cara de Ángel”, en la novela de Asturias, Cayo Bermúdez, en *Conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa y, en *Grandes miradas*, arriba comentada, Vladimiro Montesinos, el sanguinario jefe del Servicio de Inteligencia Nacional de Perú, desactivado en 2000 tras un estruendoso escándalo de sobornos.

Tanto *La fiesta del Chivo* (2000), de Mario Vargas Llosa, como otra novela más reciente, del también peruano Alonso Cueto, titulada *Grandes miradas* (2003), reanudan con las convenciones de la novela negra, la *crime story* y el *thriller*, al integrar en la acción el proyecto de un atentado. El lector puede asistir a los preparativos del crimen que se va representando sobre la marcha, “desde la cocina”, como un cometido que exige estrategias premeditadas, pero incita también emociones descontroladas.

Las incursiones en la sicología, torcida y elemental pero no por ello menos fascinante, de los tiranos se completan con la representación del estado anímico de otros personajes, que encarnan las diferentes posturas frente al terror. En ambas novelas se hace hincapié en el carisma maligno que aprovechan los gobernantes para ablandar la voluntad de los demás (véase un motivo paralelo, frecuente en el género negro, del asesino que hipnotiza a la víctima con su presencia). Trujillo, el dictador de la República Dominicana (1930–1961), personaje de *La fiesta del Chivo*, emplea sus cualidades innatas, como astucia, crueldad, meticulosidad, y otras adquiridas, como disciplina férrea o hipocresía, para reducir a todos los que pudiesen poner en peligro su poder absoluto. Por ende, cualquier asunto humano lo ve en términos de batalla; por ejemplo, los indicios corporales de la vejez, como en la cita siguiente: “Este no era un enemigo que pudiera derrotar como a esos cientos, miles, que había enfrentado y vencido a lo largo de los años, comprándolos, intimidándolos o matándolos. Vivía dentro de él, carne de su carne, sangre de su sangre. Lo estaba destruyendo” (Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo*, 2000: 26).

El ejercicio del poder ilimitado es, a fin de cuentas, su meta principal (“podía hacer que el agua se volviera vino y los panes se multiplicaran, si le daba en los cojones”; *Ibíd.*: 28) y a este único prurito, exacerbadamente individualista, se subordinan todos sus planes (“La rabia era mala para el gobierno y para su corazón [...]. Siempre supo controlarla, cuando hizo falta”; *Ibíd.*: 35).

“Ese astuto aprovechador de la vanidad, la codicia y la estupidez de los hombres” (*Ibíd.*: 107), como lo llaman unos de los enemigos, no admite otras relaciones humanas que las que le sirvan para satisfacer la tan desmedida necesidad de gobernar. Todas las demás pasiones son menores, incluso el apetito sexual, que de vez en cuando le hace adoptar poses de falsa galantería hacia las mujeres que su capricho convierte en presas. El sentirse en la cúspide trae, sin embargo, una penosa secuela: los otros sin excepción parecen “basura humana”, traidores e indignos. Lo realmente curioso es que los déspotas se autoimponen un especial código de conducta y lo respetan escrupulosamente; como si rindieran culto a un dios despiadado, cuya imagen se funde con la suya propia:

a [Trujillo] nunca le importó mucho el dinero. Lo utilizaba al servicio del poder [...] le sirvió para ser más eficaz, disipar obstáculos, comprar, halagar o sobornar a la gente necesaria (*Ibíd.*: 166).

Él nunca había pegado tiros gratuitamente, y menos por asuntos de cama, sólo cuando no había alternativa, cuando era absolutamente indispensable para sacar adelante a este país, o para lavar una afrenta (*Ibíd.*: 98).

Un credo parecido profesa el temible Vladimiro Montesinos, la eminencia del Servicio de Inteligencia Nacional en la época del presidente peruano Fujimori (1980–1990), protagonista en de *Grandes miradas*, de Alonso Cueto: “sólo mandaba a matar cuando no había otra, pero en los últimos tiempos se había hecho más necesario, una orden era más rápida y más barata que un soborno [...] matar es una forma de organizarse” (2005²⁰: 186–187).

La construcción de esta novela se asemeja a *La fiesta del Chivo* en lo que respecta al entrelazamiento de perspectivas que representan los distintos grupos de la sociedad (los jueces, los periodistas, las familias acomodadas, las modestas, la corte de los aduladores del omnipotente Montesinos). Desde el punto de vista de una joven de la clase media, asistimos a los preparativos del atentado contra el jefe de la inteligencia, hacia quien ella planea llegar, fingiendo su seducción; previsiblemente, él es un ogro sexual insaciable. La exacerbación del poder encarnada por Montesinos alcanza también la consabida megalomanía:

Piensa que todos afuera están muertos. Él es el único vivo, el que ha sobrevivido a los cadáveres que almacena (*Ibíd.*: 186).

El cuarto oscuro apenas se ilumina con la pantalla. La televisión es el sol de ese universo negro. Él es el centro de la televisión. Estira las piernas. La oscuridad del cuarto hace más ancha y profunda la mirada. La oscuridad es su hogar. Desde ese agujero puede ver pasar presidentes y ministros y asesores, todos reducidos por el fulgor de la vida pública. La grandeza de la oscuridad es la suya. La luz descubre y vulnera, empequeñece los cuerpos. Él sabe, Vladi, que la verdadera vida es el secreto. Dios existe porque nadie lo ve. Él puede ver y no ser visto. Eso soy. No un hombre. Una fuerza, un rayo oscuro, permanente. Un ángel de humo blanco se confunde con la neblina (*Ibíd.*: 256).

Encontramos asimismo en este personaje un desprecio psicopático parecido al de Trujillo: “Los amigos y los enemigos son iguales. Todos tienen un corazón oscuro y apremiado, todos se han hecho adictos al refugio, la certeza, el dinero rápido” (*Ibíd.*: 98–99); “Todos en fila y desnudos frente a él. Las entrañas de billete y de sexo del que los hombres y mujeres están hechos” (*Ibíd.*: 98).

La compulsión de violencia que mueve a Montesinos a actuar (manipular a los políticos, transgredir la ley nacional y los derechos humanos) y de la que se convierte en símbolo, llega a influir seriamente en las relaciones sociales peruanas. Aunque para él, la violencia se disfraza de “poder”, e incluso, hipócritamente, de “responsabilidad” por el estado; igual que pasaba con el Trujillo de Vargas Llosa, quien se creía un verdadero benefactor de su patria

²⁰ Las citas proceden de esta edición: Anagrama, Barcelona 2005.

y deploraba la ingratitud de sus compatriotas, sintiéndose, no obstante, “amarrado a este país de malagradecidos, cobardes y traidores” (Vargas Llosa 2000: 97). En *Grandes miradas*, todos los personajes parecen atrapados en una misma red de represión, puestos en situaciones límite y abocados a unas decisiones morales definitivas (por ejemplo, delatar o no a un amigo a las autoridades). En los escenarios descritos en la novela, el terror parece dejar trazas materiales de corrupción y destrucción por doquier. El final no realiza las expectativas del género criminal; en cambio, la novela resulta más reveladora de la psicología individual y colectiva en tiempos de crisis políticas.

Desde la época de oro del relato detectivesco y de enigma (hasta los años 30 del siglo XX), la convención de un mundo cerrado, en el que el crimen irrumpe sólo ocasionalmente, se fue agotando, y con ella, las concepciones del carácter ritual y expiatorio del relato criminal. Los detectives antiguos actuaban en el seno de unas sociedades que presuponían la estabilidad de las instituciones y de los modos de vida (pese a que la novela criminal vaticinaba en cierto modo su fragilidad). Su conducta estaba anclada en los “tradicionales valores humanistas” (Pyrhönen, 1994: 58), tales como la racionalidad y el sentido comunitario de corte burgués. Según Symons, el declive de las historias con función estabilizadora, tanto social como psicológicamente, coincide con la desaparición paulatina del sentimiento de culpa cristiano en las sociedades occidentales (1982: 17). Las revelaciones parciales a las que llegan hoy los protagonistas en la narrativaseudocriminal no tienen una función catártica tan clara como la que podía atribuirse a los empeños de los detectives en el clásico *who dun’it*, ya que la realidad social actual se sustenta en otros valores que los de la modernidad: “Instituciones clave (como los partidos políticos y los sindicatos, pero también principios causales de responsabilidad en la ciencia, el derecho, fronteras nacionales, la ética de la responsabilidad personal, el orden de la familia nuclear, etc.) pierden su fundamento y su legitimidad histórica” (Beck, Giddens, Lash 1997: 214).

La fluidez de los roles es liberadora y a la vez agotadora. La hiperabundancia de la oferta en el mercado de las cosas y de los sueños provoca, ciertamente, una añoranza del sentido “duro” y de valores estables, del tipo vehiculado por los policiales clásicos. De ahí, tal vez, las lecturas detectivescas y los amagos de procedimientos inquisitivos por parte de los protagonistas ficcionales (por ejemplo, Roberto de *Río fugitivo*). Con las citas del género negro, lo que se reivindica nostálgicamente es la posibilidad de agarrar un hilo de Ariadna en la realidad fluida y movediza. En efecto, en la novela de Paz Soldán citada o en *La pesquisa* de Saer, los motivosseudocriminales fijan un camino de búsqueda y afirmación de las señas de identidad personal.

Pero también se desprende claramente de los textos estudiados que los procedimientos detectivescos adquieren, como ya hemos señalado, un carácter anacrónico; en vez de anunciar la restitución de un orden, subrayan lo

caótico en la realidad social (aquí, la hispanoamericana), carente de mecanismos consolidadores, así como la inestabilidad del lugar que uno ocupa en su medio vital.

En las sociedades presentadas como escenario de nuestras ficciones (argentina, boliviana, peruana, mexicana, etc.), los ideales que guiaron a las generaciones activas en la época de las dictaduras y de los enfrentamientos armados (humanismo burgués o izquierdista, solidaridad social) pasan a los álbumes de fotos familiares, mientras que los hijos y nietos, es decir, las generaciones del cruce de los milenios, viven pendientes del imaginario pop global y sumergidos a la vez en el proceso de adaptación de Latinoamérica a las condiciones de la modernidad tardía. Por ello, así como por las divergencias de intereses entre los ciudadanos y los gobiernos (herencia de las dictaduras y crisis), las hazañas de los seudodetectives ficcionales no son consideradas como tales: no se puede *restituir* un orden que previamente no haya existido.

Por otro lado, en las variantes posteriores a la época de oro del relato detectivesco, tales como la novela negra, la *crime story*, el *psychotriller*, el neopolicial (saturadas de escenas de sufrimiento y de violencia), así como en los casos de convención dispersa aquí estudiados, el cuerpo mudo y torturado se impone como una señal opaca que anexiona cada vez más espacio narrativo. La crueldad se vuelve norma y se presenta de forma hiperrealista. La estética de la violencia impera, al menos desde los años 80 del siglo XX, en todo el ámbito cultural global: en las artes visuales, el cine, los videojuegos, en Internet. También en los géneros criminales más diversos se ha convertido en uno de los rasgos centrales (Ed McBain, P. D. James, Thomas Harris, últimamente las novelas de Stieg Larsson). El escritor inglés Thomas De Quincey, a principios del siglo XIX, fue uno de los primeros “teóricos” del crimen como arte y pretendió ahondar en el aspecto estético del espectáculo sangriento. De Quincey manifestaba su fascinación por la personalidad del criminal en tanto ejecutor cuasi artístico de unas “obras” realizadas con una mezcla de crueldad, devoción y minucia (*El asesinato considerado como una de las bellas artes*, 1827)²¹. A este *conocedor* (como él se autodenomina) de los asesinatos famosos de su época, le debemos unas descripciones que en su detallismo anuncian la truculencia actual (aunque en su época continuaban la tradición de la novela gótica). Sin embargo, pese a que la crudeza, a veces estomagante, vaya en aumento, la actitud entre irónica y admirada del ensayista decimonónico rara vez se ve reproducida en el contexto del relato seudocriminal hispanoamericano, del tipo que aquí se estudia. Y es que el cuerpo mutilado conserva todavía, en varios países del continente, su significado histórico y testimonial, debido a la

²¹ “Supongo que, de no hallarse en estado comatoso, cualquiera puede darse cuenta si, en lo que toca al buen gusto, un asesinato es mejor o peor que otro. Los asesinatos tienen sus pequeñas diferencias y matices de mérito, al igual que las estatuas, cuadros, oratorios, camafeos, grabados, etc.” (De Quincey 1994: 36).

enorme cantidad de víctimas en las últimas décadas del siglo XX. A pesar de los guiños intertextuales hacia los géneros negros, en la prosa hispanoamericana de hoy, el cuerpo de la víctima, en vez de ser enigma sobre el que se puede reflexionar y que desencadena un juego intelectual, hace pensar más bien en las políticas criminales.

Analizando las tendencias actuales de la literatura criminal occidental, Knight sugiere que en una sociedad hedonista y permisiva, sólo las emociones extremas, cada vez más extremas, son significativas. Pero como este estudioso mismo añade a continuación, tiene que haber algo más radical: “[t]his ferocious recent representation seems not just demonisable media exploitation but a coherent form of contemporary anxiety [...] about personal and, by extension, social disorder” (Knight 2004: 199). La presencia masiva, en gran parte de la cultura actual, de lo brutal y lo cruento traduce algún trastorno poderoso en el imaginario colectivo, demostrativo de un miedo que se desborda. La crueldad representada podría ser una especie de “vómito colectivo”, de válvula de escape de lo que corroe las sociedades.

Si en el contexto anglosajón la saña depredadora que campea en la cultura se puede interpretar, en efecto, como manifestación de la creciente inseguridad del modelo identitario en la “modernidad fluida” (“disassembling a body to shape another”; *Ibíd.*: 202), estas ansiedades cobran, sin embargo, otro cariz en el contexto hispanoamericano, donde la precariedad de la vida es un hecho asumido por la sociedad. Ya lo hemos dicho: en la narrativa de esta región es más frecuente que los motivos de crueldad inscrita en el cuerpo apunten a las heridas recientes; la tortura y otros casos de no respeto del cuerpo humano pertenecen a la memoria aún viva de los países centroamericanos, del Cono Sur, de Colombia. En los ejemplos citados de Saer o Bolaño, el motivo de una investigación concreta desplaza sintomáticamente el fardo de las investigaciones de crímenes políticos y de guerra, que no se han hecho o están todavía por hacer. En todo caso, algo puja desde el subconsciente colectivo en diferentes regiones del mundo.

Pero al mismo tiempo que el cuerpo humano sufre padecimientos inauditos en las representaciones culturales y los medios de comunicación, crece también la indiferencia. Un protagonista de *2666*, de Bolaño, alude a ella, señalando que los mexicanos empezaron a recibir sin mayor estremecimiento las noticias sobre los asesinatos de las mujeres en Santa Teresa (Ciudad Juárez). Se mencionan ahí las posibles razones de tal frialdad del hombre contemporáneo ante el mal: saturación mediática, crecimiento inusual de las sociedades (antes las constituían sólo las élites selectas). Por un lado pues, el mal –sus imágenes, sus síntomas– se registra a diario y en sobredosis, por otro, y en razón tal vez de su excesiva presencia, se deja de percibir como anormal:

[T]odos los arquetipos de la locura y la crueldad humana no han sido inventados por los hombres de esta época sino por nuestros antepasados. Los griegos inventaron, por decirlo de alguna manera, el mal, vieron el mal que todos llevamos dentro, pero los testimonios o las pruebas de ese mal ya no nos conmueven, nos parecen fútiles, ininteligibles (Bolaño, 2666, 2004: 338).

Se ha cerrado una época de la civilización occidental en la que la muerte era considerada como una herida en el cuerpo social que requería rituales públicos de cura (Ariès 1983). Hoy, por un lado se difunden imágenes de la muerte hiper realistas y violentas, y por otro, se elimina la reflexión sobre su dimensión real, privada. Es posible que la presencia generalizada de los motivos criminales en la narrativa seudocriminal y toda la cultura refleje la necesidad de reincorporar el *memento mori* en la mentalidad global y consumista. Pero hay una gran diferencia entre la cultura popular y mediática, donde predomina el efectismo superficial, y la truculencia de la literatura, entre otros, de una parte de la narrativa seudocriminal, donde se “naturalizan” la muerte y el crimen, pero con intención provocativa y revulsiva explícita. El efecto catártico, si cabe, de los relatos criminales y seudocriminales hispanoamericanos actuales consistiría no en exorcizar y alejar el mal de la comunidad de los lectores, sino al contrario, en presentar el crimen como el envés de nuestra realidad. Se trata de familiarizarnos con algo que no sólo se condensa en un acto abyecto, sino que se perpetúa en un sinnúmero de aspectos cotidianos.

La degradación del espacio comunitario

Observo que la lógica del miedo se ha impuesto en el mundo ¿Qué hay en el miedo que se vuelve la sustancia de la sociabilidad y el Estado desde que Thomas Hobbes lo estudió cuatro siglos atrás? Conviene interrogarlo de cara a sus transformaciones recientes. Y recordar que nombrar es distinguir. En otras palabras, desprender de lo informe, de lo inasible y, en consecuencia, de lo abrumador y acaso repugnante y siniestro (Sergio González Rodríguez, *El hombre sin cabeza*)

En la ensayística y en la ficción del cruce de los milenios se alzan voces que pregonan la vuelta de la anticivilización y de la barbarie, haciendo hincapié en las formas, cada vez menos veladas, de la violencia que invade tanto las relaciones económicas y políticas, como la esfera cotidiana. Una serie de narraciones actuales del signo de la convención criminal dispersa refleja esta situación en la que el asesinato, el atraco armado, el robo pasan al rango de gestos rutinarios atribuibles tanto al ciudadano de a pie, como a los funcionarios estatales, incluidos los presidentes. Resultan pues insostenibles, en este tipo de historias, los valores tradicionales que auspiciaban el desarrollo del género detectivesco, tales como racionalidad, individualismo, liberalismo, exponentes de una etapa de la civilización occidental.

En la Antigüedad y la Edad Media europeas, el vínculo entre el poder y la violencia parecía notorio. La violencia se contemplaba como el origen del poder legal, incluso sacralizado, como confirman los testimonios literarios rastreados por Julio Caro Baroja. Poca diferencia atestiguan las fuentes del cruce de los milenios entre la moral del guerrero y la del bandolero. Sólo Platón cuestiona la moral del fuerte en sus diálogos, pero la idea era, con excepciones, comúnmente aceptada (Caro Baroja 1986: 95). Historias de personajes famosos que se hacen con el poder recurriendo a la fuerza y a la violencia y convirtiéndose en reyes o tiranos marcan la historia literaria de occidente, desde los bandidos griegos hasta Gilles de Rais en la época medieval, implicando a menudo ritos sangrientos, magia e iniciaciones secretas. Según Simmel, éstas son formas de socialización de raíces oscurísimas (en *Ibíd.*: 29).

Siglos después, en otra etapa de la historia humana y otras circunstancias socioeconómicas, se observa hoy también la intervención de la fuerza bruta

en la vida pública, así como una postura resignada ante el mal generalizado, considerado como fatal e inexpugnable. Los grandes temas tratados por la narrativa actual hispanoamericana, la cual refleja esta inflexión peligrosa de la conciencia colectiva en América Latina, son: el abuso del poder estatal y su injerencia en los procesos de reconstrucción de la verdad a nivel individual y colectivo; la consecuente crisis de la idea de legalidad; la presencia continua de la violencia en la vida diaria, amortiguada pero no eliminada por los procesos de democratización iniciados a partir de mediados de los años 80; la cada vez más impune criminalidad organizada.

Los países centroamericanos, los del Cono Sur, Bolivia, Colombia y parcialmente el Perú, han vivido entre las décadas 60–90 del siglo anterior periodos angustiosos de terror (perpetrado por las guerrillas, los grupos paramilitares o los órganos estatales mismos). La tortura y los innumerables casos de violación del cuerpo humano –desde crímenes comunes hasta asesinatos autorizados por el gobierno– han generalizado la violencia como una experiencia cotidiana. Dado que las guerrillas de inspiración maoísta y ultraizquierdista, como el peruano *Sendero Luminoso*, están hoy en extinción, la violencia se asocia ahora mayormente con el negocio de la droga. Pero también los militares, sobre todo los de la generación ya retirada, con sus resentimientos y pretensiones, son todavía percibidos como un grupo potencialmente peligroso y un foco del terror; sobre todo en países como, por ejemplo, Guatemala, donde, en casi todo el siglo XX, los gobiernos fueron presididos por los militares, o en Chile y Argentina, donde los ajustes oficiales de cuentas con las juntas militares de los años 70–80 del siglo XX no son aún plenamente satisfactorios (ni para las familias de las víctimas, ni para los acusados o condenados, que se consideran inocentes).

La actuación de los grupos implicados en el narcotráfico es uno de los tipos de conflicto social más tratado en la narrativa a partir de los años 90 del siglo XX, particularmente en Colombia y México. Este último país, pese a no haber vivido en las últimas décadas una crisis política de las dimensiones de las dictaduras suramericanas, se ha convertido en un territorio corroído por esa actividad criminal que alcanza todos los estratos de la sociedad y mina las bases de su democracia. El ya mencionado antes (a propósito de 2666) escritor Sergio González Rodríguez, autor de una de las investigaciones periodísticas más exhaustivas sobre los crímenes de las mujeres en Ciudad Juárez, revela las conexiones entre el narcotráfico y los poderosos en todos los escalones administrativos, desde los policías y políticos de Ciudad Juárez hasta personas vinculadas con el presidente de la república (*Huesos en el desierto*, 2002). En otro reportaje literario, *El hombre sin cabeza* (2009), González Rodríguez prosigue su reflexión sobre el carácter de la violencia originada en el narcotráfico: subraya la particular “escenificación” de los asesinatos –cuerpos marcados,

cabezas cortadas, otros rastros¹, de antiquísimas reminiscencias, aunque sin dioses explícitamente invocados—, que le sugieren el término de neobarbarie, tendencia social en la que ve una irrefrenable “potencia depredadora” (2009: 104). Asimismo los crímenes de Ciudad Juárez llevaban a menudo el sello de rituales orgiásticos (símbolos e inscripciones en los cuerpos, la disposición de los cadáveres).

Es verdad que el negocio de los estupefacientes estuvo en cierto modo integrado en la organización estatal mexicana desde la época de la Revolución (1914); el poder ejercido durante setenta años por un sólo partido, el PRI (Partido Revolucionario Institucional), permitió un control efectivo de las actividades del narcotráfico, manteniendo la corrupción y la criminalidad a un nivel que beneficiaba a los políticos implicados, pero no desintegraba el funcionamiento del país. Paradójicamente, a partir de los años 80 del siglo XX y con la creciente democratización de la política mexicana (el declive de la supremacía del PRI), los cárteles fueron cobrando más autonomía, a la vez que creció notablemente la brutalidad en la esfera pública (Drzewiecka 2009: 73–77).

En Colombia, México o Bolivia, la imponente actividad económica vinculada con la droga implica a grandes grupos de la población (en Colombia y México, las estimaciones rozan el número de un millón de colaboradores). Alrededor de ella se ha generado una cultura, denominada la del *narco* en México o *traqueta* en Colombia. Sus fronteras son borrosas porque, de un lado, los valores de la cultura del *narco* caricaturizan los oficiales, de otro, ciertas representaciones y actitudes ahí forjadas inciden en vastos sectores de las sociedades, sobre todo a través de los medios de comunicación, y transforman profundamente la mentalidad colectiva, los gustos, las aspiraciones (Ovalle 2005: 11–12). En Colombia, dentro de la así llamada estética “traqueta”, imperan el derroche, lo ostentoso, el tradicional machismo. Los capos de la droga se han convertido en símbolos del éxito y la respetabilidad conseguida a balazos. Sus viviendas suntuosas, mujeres exuberantes, fiestas y rituales conforman una nueva mitología popular, ejemplificada, entre otros, en las telenovelas sobre el narco. Según un crítico colombiano, es difícil leer, últimamente, un libro colombiano “en el que no cuele por alguna rendija un mafioso, en el que, a pesar de los inevitables esfuerzos que se hicieran para soslayarlo, no sonriera detrás de escena un traficante de drogas” (se trata de novelas como, entre otras, *La virgen de los sicarios*, 1994, de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras*, 1999, de Jorge Franco, *Morir con papá*, 1997, de Oscar Collazos, *Delirio*, 2004, de Laura Restrepo, *El Eskimal y la Mariposa*, 2004, de Nahum Month; Álvarez Guarín 2010: 32–34). La mentalidad narco supone respeto hacia quien gana por la fuerza y el crimen. Consecuentemente, también el lenguaje refleja este contagio: se

¹ “Es posible distinguir las «firmas» de los cárteles: unos decapitan, otros cortan la lengua, otros dejan a los muertos en el maletero del automóvil, otros los envuelven en mantas” (Villoro, “La alfombra roja. Comunicación y narcoterrorismo en México”, 2008).

habla de luchar y no de progresar, no hay opositores, sino enemigos, se presume de la manera más cursi de los paisajes, las mujeres, las haciendas (*Ibíd.*).

La erradicación de este tipo de criminalidad organizada resulta difícil, básicamente porque el negocio de la droga contribuye al funcionamiento de las respectivas economías (en México, por ejemplo, el 10% de la economía depende de él; Villoro 2008); esto hace pensar que, más que de un exceso criminal, se trata ya de una “normalidad”, aunque difícilmente aceptable.

También se han ido consolidando nuevas formas de participación colectiva, ritos y religiosidad. Además de laseudorritualidad arriba mencionada con que se perpetran los crímenes, se propaga el culto sincrético de unos patrones que han de asegurar inmunidad, fuerza y éxito. En esa espiritualidad heterogénea hay cabida tanto para reminiscencias cristianas vernáculas (Virgen de Guadalupe, Jesús Malverde en México), como para tradiciones indígenas rehechas a lo *New-Age* (la Santa Muerte, venerada por los miembros de los cárteles mexicanos). El mundo de los intereses ilegales revela así su faceta que podríamos caracterizar como tribal. Pero en su hibridismo, este mundo aprovecha también las altas tecnologías para el control y distribución de la mercancía.

En Colombia, el término de “la violencia” ha llegado incluso a significar una determinada época histórica. Este país ha quedado particularmente afectado por la brutal lucha entre los grupos políticos, enfrentados oficialmente desde 1948, fecha de la muerte del líder sindical Jorge Eliecer Gaitán, hasta 1957, fecha de la firma del acuerdo entre liberales y conservadores. En el país se desató entonces una oleada de violencia; sus secuelas se percibían aún en los años 80 del siglo XX, transformándose desde entonces en conflictos por el control del narcotráfico que perduran hasta hoy². Los grupos armados, tanto los derivados de las guerrillas izquierdistas, como de las formaciones paramilitares, terminaron dándose a actividades criminales vinculadas con la droga. La ciudad de Medellín (como Ciudad Juárez, antes mencionada, y otras ciudades mexicanas del norte) se ha convertido en símbolo de la degradación del tejido social y ha adquirido una fama funesta debido a los análisis, científicos y periodísticos, así como a las ficciones literarias que se escribieron en torno al apabullante recrudecimiento de la criminalidad en aquella zona.

Desde el comienzo de la guerra civil no declarada que desequilibró el país a partir de los años 40, el tema de la violencia se impuso con urgencia a los intelectuales colombianos. En los primeros enfoques sociológicos e históricos del fenómeno (años 60) se alegó que en la sociedad colombiana nunca había existido la idea de la “nación” realmente unitaria: ésta fue probablemente una

² Las luchas afectaron en particular a las zonas rurales, donde se enfrentaban, primero, los liberales y los conservadores; luego, el ejército y las guerrillas izquierdistas; finalmente, las guerrillas, los paramilitares y los narcotraficantes, quienes rehicieron la red de los conflictos en torno al lucrativo negocio de la droga. La población rural sufrió represalias de parte de la mayoría de los bandos involucrados.

de las razones del brote inaudito de hostilidades (Rueda 2008: 357–358). Tal condicionamiento se agrava, a partir de los años 80, con la crisis de la noción de identidad nacional a escala global (la emergencia de unas sociedades móviles, fronterizas, híbridas y transnacionales). Entre los posibles desencadenantes de la violencia colombiana se encuentran pues las profundas divisiones centenarias, herederas de la época colonial; además de ello, el silenciamiento de los problemas de amplios grupos sociales, así como la falta de una democracia efectiva a nivel del país entero.

Los intentos de representar las formas extremas de la violencia conllevan dificultades que nos retrotraen a las cuestiones antes mencionadas de lo inabarcable, la otredad radical y el cuerpo mudo. La narrativa colombiana ha ensayado, desde mediados del siglo XX, técnicas diversas para dar cuenta de la brutalidad generalizada en la vida cotidiana y pública. Posteriormente a la fase realista y denunciatoria de los años 50 del siglo XX, la narrativa “del desastre” ha optado por la fragmentación y el cotejo de las diversas versiones de los dramas humanos. Y así, la conocida novela de Albalucía Ángel, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), representa la dramática historia de su país a través de relaciones de diversos sujetos (la voz de una niña, la de los “desplazados” del campo, víctimas de los enfrentamientos, la de los representantes del gobierno). La fragmentariedad no sólo evidencia la dificultad de representar el mal –la violencia en su origen, estigmatizada por la razón–, sino también, adicionalmente, la arriba mencionada falta de solidaridad y de proyecto común en la sociedad colombiana en las décadas 60–70 (Ortega 2008: 361–378). La narración de la violencia desemboca en “un encuentro fallido con lo real y un estallarse ante ese real” (*Ibíd.*: 368) y suscita la problemática relación entre el texto y una realidad que excede las buenas intenciones humanitarias y el pensamiento racional³.

Analizando las novelas colombianas que han pasado a denominarse *sicarios*⁴, Nicolas T. Goodbody propone la noción de “sistema complejo” (adaptada de la teoría de los sistemas) como otra analogía imaginativa que permita una mejor captación de lo que pasa en los lugares donde la violencia surge en brotes súbitos, como una rara epidemia: los grupos informales se crean y se deshacen, los crímenes bajan o aumentan su intensidad sin que ninguna lógica (del sentido común o científica) pueda preverlo. El “sistema complejo” designa unos conjuntos que no se dejan explicar con un análisis lineal del en-

³ Recordemos a este propósito las soluciones de Bolaño: comentar el mal oblicuamente a través de las irrupciones del inconsciente, las parábolas literarias, la sugerencia del horror inminente.

⁴ De *sicario*, asesino a sueldo. En novelas como *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, o *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco, la primera persona narrativa lleva a la inevitable implicación –vital, cognoscitiva, moral– de los narradores en la perpetuación de la violencia, pese al distanciamiento fingido respecto a los barrios pobres y criminalizados (Goodbody 2008: 450).

cadenamiento de los elementos separados, ni con la descripción del carácter de la suma de estos elementos; hace falta, en cambio, aplicar un análisis que abarque las múltiples interacciones locales observables en el espacio entre los elementos. Un evento puede tener un impacto (o generar un conocimiento) “localizado”, que modifica su entorno más inmediato, pero no necesariamente de forma lineal y previsible (Cilliers cit. en Goodbody 2008: 242).

El amenazante nudo que forman el negocio del narco junto con los abusos de los militares, los atropellos de los paramilitares y la complicidad de muchos políticos, proporciona un vasto repertorio de motivos que alimentan tanto las tramas de los neopoliciales, como de los formatos más difusos que aquí estudiamos. Hoy encontramos esos conflictos como el fondo de unas historias con elementos, diríase endémicos, de suspense e investigación (Fernando Vallejo, Rodrigo Rey Rosa, Horacio Castellanos Moya, entre otros).

En la narrativa mexicana, la corrupción de la policía y de otros administrativos que ceden al impacto de la criminalidad organizada es un motivo que se incrusta con notoriedad en el mundo representado. Lo refleja tanto la narrativa neopolicial (Paco Ignacio Taibo II, Gabriel Trujillo Muñoz, Francisco José Amparán), como la obra de novelistas sin adscripción genérica, como Daniel Sada, Juan Villoro o Guillermo Fadanelli. En *Lodo* (2003) de este último, el narrador, quien resulta al final falsamente acusado de crímenes ajenos por un policía corrupto, razona con temple filosófico:

Alfredo Linares, «el Chulo» le decían, era uno de los principales narcotraficantes de Michoacán. Nadie, tomando en cuenta su alta investidura criminal, se atrevería a pedirle cuentas. Ser el delincuente y el policía al mismo tiempo –¿lo he dicho antes?– es uno de los ejercicios dialécticos más comunes en mi país. Eso lo sabemos todos, como sabemos refranes o tonadillas populares (Fadanelli 2003: 293).

Aunque con la expansión del narcotráfico la corrupción se haya propagado, este tema ha estado siempre presente en la narrativa hispanoamericana. Las débiles estructuras estatales y la prepotencia del ejército han dado pretexto a múltiples personajes literarios, agentes del orden de poca confianza. En *Blanco Nocturno* (novela de 2010, pero cuya acción se sitúa en la Argentina rural de los años 60), Piglia caracteriza a los comisarios de la policía como “matones sin moral que sólo querían el cargo para voltearse a todas las mujeres (sobre todo a las putas) y entrar en todas las transas posibles” (2010: 138). La policía, como decía Benjamin, es una agencia ambigua que actúa en los márgenes de la ley, como síntoma de un orden estatal en cuyos orígenes encontramos siempre la violencia (1991: 32). Prosigue el personaje de *Blanco nocturno*:

¿A quién no le gusta ser comisario? [...] Ellos son los verdaderos tipos pesados. [...] Hombres muy vividos, con mucha autoridad, que pasan la vida entre malandras y punteros políticos, siempre de noche, en piringundines y bares, consiguiendo la droga que quieren y ganando plata fácil porque todos los adornan: los pasadores

de juego, los comerciantes, los mafiosos, los vecinos. Ellos son nuestros nuevos héroes. [...] Se mueven entre la ley y el crimen, vuelan a media altura. [...] Hacen política todo el tiempo, pero no se meten en política, cuando se meten en política es para tirar abajo a algún muñeco de nivel medio [...] desde la época de Rosas [...] son malevos, querido, pero en ellos la dimensión del mal es mínima comparada con quienes les dan órdenes (Piglia 2010: 139–140).

En sus reflexiones sobre la violencia que las instituciones estatales procuran reglamentar, Walter Benjamin se detenía en el carácter particularmente “ignominioso” de la autoridad policial, considerándola prepotente y exenta de restricciones al recurrir a la fuerza. El estado, sin capacidad de solucionar sus conflictos, delega tácitamente en la policía tanto el “derecho” de fundar nuevas leyes provisionales, como el de servirse de medios ilegales para la conservación de las existentes (Benjamin 1991: 31–32). La versión más distorsionada y perversa de este tipo de poder, real, impune y peligroso, son los servicios de seguridad (como la DINA en el Perú de Fujimori, representada en la novela *Grandes miradas* de Alonso Cueto, o los fantásticos agentes de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia). También los crímenes cometidos por miembros de las diversas formaciones paramilitares⁵ ponen a descubierto las raíces violentas del derecho; éste resulta ser impuesto siempre de nuevo con armas y fuego. Los paramilitares llevan al paroxismo la violencia ejercida sobre la población civil. El objetivo que presuntamente persiguen es la defensa y la conservación del derecho existente, pero la mayoría de esos grupos ha degenerado en bandas de matones al servicio del mejor apostante. En *Tres ataúdes blancos* (2010), de Antonio Ungar, paródica y a la vez siniestra historia de una usurpación política en una ficticia república latinoamericana, los paramilitares aterrorizan, en pleno siglo XXI, a los civiles, con tácito consentimiento del presidente⁶.

Los detectives, comisarios e inspectores del género clásico apuntalaban las instituciones estatales. El personaje detective, agente independiente y fronterizo, se configuraba, en un principio, en oposición a la policía en cuanto a los métodos de investigación (Dupin, Rouletabille) y a la mentalidad: “está afuera de cualquier institución [...]. Es célibe, es marginal, está aislado” (Piglia 2000a: 66–67). Pero a partir de los años 30 del siglo XX, ambos grupos, policías y detectives, empiezan a compartir un destino común: el de perdedores frente a unos crímenes enraizados en lo más profundo de la sociedad. Es entonces, con la *hard boiled novel*, cuando la propensión de unos y otros a moverse por

⁵ El paramilitarismo tiene antecedentes a principios del siglo XX y se activa en distintos períodos de intensidad entre los años 70 y el cruce de los milenios en Argentina, Colombia, Guatemala, Nicaragua, El Salvador, entre otros.

⁶ En la novela de Ungar, los Escuadrones de la Muerte de la “República de Miranda” matan en plena calle o en sus propias casas a los líderes de la oposición, persiguen a los estudiantes y los sindicalistas, se “entrenan” descuartizando a los civiles con motosierras en fincas campestres.

los lindes de la legalidad adquiere también otro sentido: el de una táctica de supervivencia en la jungla del crimen. En el grupo de los investigadores (detectives privados, inspectores policiales, comisarios) se empiezan a matizar distinciones entre los más y menos corruptos, más y menos cínicamente complacidos en la derrota.

Por razones históricas, políticas y culturales, algunas de las cuales hemos señalado, los protagonistas de la narrativa pseudocriminal actual viven en una atmósfera de intimidación, resignados a aguantar los abusos de los poderosos y a padecer la violencia. Si varios de los problemas de los gobiernos y las sociedades de América Latina –democracias defectuosas, corrupción, hostilidades de partido, clase y raza– remontan a siglos anteriores, otros se han añadido a fines del siglo XX y hacen dificultosa la transición a la normalidad tras épocas de conflictos: la aplicación salvaje de los principios neoliberales, las oleadas de violencia y criminalidad, la despoblación del campo, el crecimiento de barriadas de miseria en las metrópolis. Aunque los indicios macroeconómicos progresan, crece de forma significativa el número de homicidios en las ciudades centroamericanas, en las mexicanas (particularmente en México D. F. y las ciudades de la frontera entre México y Estados Unidos), guatemaltecas, colombianas y otras.

Estos factores regionales van a la par con, o mejor dicho, constituyen el contexto local para la consolidación de la inseguridad (valga el oxímoron) que los sociólogos destacan como el rasgo más sobresaliente de la condición posmoderna global (véanse Bauman 2001, Giddens 1991).

Ubicuidad del mal; algunos enfoques universalizables

Señalemos algunos enfoques (filosóficos, sociológicos y criminológicos) que arrojan luz sobre el intenso sentimiento de precariedad y de aprensión ante el mal y el crimen, el cual, además de reflejarse en las ficciones, queda consignado también por los observadores de las sociedades occidentales, a partir de los años 70 del siglo XX.

Hemos visto en los capítulos anteriores que la imprevisibilidad de los ataques del mal –el asesino invisible, el peligro inminente– ha imprimido un sello paranoico en el comportamiento de los personajes ficcionales. Es cierto que las concepciones de la alteridad (Lévinas, Derrida) no presuponen teóricamente, en modo alguno, la malignidad del “otro”; pero en un giro mental simplificador, éste sí puede volverse hostil y amenazador:

Evil thus, as Nietzsche taught us, continues to characterize whatever is radically different from me, whatever by virtue of precisely that difference seems to constitute a real and urgent threat to my own existence. So from the earliest times, the stranger

from another tribe, the “barbarian” who speaks an incomprehensible language and follows “outlandish” customs [...]: the Other, about whom the essential point to be made is not so much that he is feared because he is evil; rather he is evil because he is Other, alien, different, strange, unclean, and unfamiliar (Jameson 1981: 101).

Hoy el otro es abiertamente promocionado por las políticas de la multiculturalidad y las teorizaciones sobre las minorías, pero a la vez inconscientemente repudiado en virtud de los miedos ancestrales. Su indeterminación lo excluye como humano, como enemigo incluso; es traumática (Žižek 2010b: 58). Y sin embargo, este otro no es hoy una aparición fugaz o un advenedizo excepcional, cuyo recuerdo pronto se borraría en la rutina de lo propio, sino que se instala como un vecino.

La silueta huidiza del criminal clásico se diluye pues en una presencia/ausencia, amenazadora, y se muta en otras formas de males que aquejan periódicamente a las sociedades de la modernidad tardía: epidemias, reales y supuestas, ataques terroristas u otras catástrofes. Valorando la actitud de crispación duradera de la cultura contemporánea frente al mal múltiple y desconocido, Baudrillard habla de formas “virales” de su propagación. En virtud de la transparencia y la eficacia de la información cada vez más altas, las sociedades desarrolladas pretenden crear circuitos cerrados y volcados sobre sí mismos, desde donde se elimina la idea de lo desconocido y donde lo real queda convertido en su imagen. Sin embargo, el control es ilusorio, ya que un sistema que se quiere perfecto y puro, a la postre lo que hace es debilitar sus defensas (continuando la metáfora médica) y exponerse a “enfermedades” imprevisibles:

En cualquier compulsión de semejanza y extradición de las diferencias, en toda contigüidad de las cosas con su propia imagen, en cualquier confusión de los seres con su propio código, existe una amenaza de virulencia incestuosa, de una alteridad diabólica que acaba por estropear una máquina tan hermosa (Baudrillard 1991: 28).

Así que las catástrofes, seriales e incontrolables, podrían ser reacciones autodefensivas de un sistema ante un exceso de transparencia falaz (la invisible transparencia del Estado, la banalidad del mal que ya no se nota) y, sobre todo, ante una tendencia que Baudrillard llama la verdadera catástrofe de la sociedad de fin del siglo XX: la “muerte” de la realidad, la cual desaparece a consecuencia de su disolución en la red informativa ubicua.

Bosquejando esas previsiones apocalípticas para la era digital, Baudrillard ahonda también en la dimensión más general del mal. Lo concibe como el principio de reversión y el principio de adversidad (*Ibíd.*: 27); un misterio, al parecer incompatible con la era del control informático, pero que reta al intelecto, irradiando una atracción difícil de negar. Las catástrofes son *fatales*, porque se oponen a lo casual. Serían pues la expresión de algún orden oculto, por lo que arrebatan e inspiran estados de ánimo sublimes (véase la aventura

como transgresión, los capítulos 2 y 3 de este libro). La perversión y la imprevisibilidad de las catástrofes se convierten así en unas nuevas reglas del juego; la indeterminación y la incertidumbre, en fuentes de “intenso placer intelectual (que se merece sin duda ser calificado de espiritual)” (*Ibíd.*: 46). También Badiou advierte del “temblor equívoco, equidistante del miedo y del goce”, que recorre la espalda de portavoces de la supuesta “ética” occidental, cuando perciben el horror a las puertas de nuestro mundo civilizado (el caso de las guerras en la antigua Yugoslavia); es decir, cuando “[l]os alimentos de la ética nos son servidos a domicilio por la Historia” (1994). Recordemos que parecidos dilemas, de posturas y elecciones que nos exigen las manifestaciones del mal, propician las ficciones bolañescas, donde el mal adquiere a menudo la faz seductora de una verdad superior con la que los individuos justifican su incursión en el crimen.

Al analizar una narrativa donde se cuestionan términos socialmente consensuados como crimen, justicia o verdad, parece lícito apoyarse, como ya lo hemos hecho, en las ciencias sociales. La ideología de una época determinada interfiere con la fantasía y ambas se refractan, creativamente, en la narrativa contemporánea, que se conforma, precisamente, en el cruce de los discursos sociales. Por consiguiente, estudiando la proliferación del crimen literario cabe tomar en cuenta también los enfoques criminológicos. Uno de ellos consigna el surgimiento de un “complejo del delito” que afectaría a una gran parte de las sociedades occidentales del modernismo tardío (aproximadamente, desde los años 70 del siglo XX; véase Garland 2005: 235–273)⁷. Este complejo consiste en cierta “naturalización” de la violencia y los actos delictivos, que han pasado a considerarse como algo corriente e inseparable de la vida cotidiana. Aunque convertido en la noticia de cada día, el delito despierta emociones fuertes, tanto de repulsión y miedo, como de fascinación. Las víctimas reciben una especial atención de los medios de comunicación y de la opinión pública, convirtiéndose en celebridades (a diferencia de la época anterior, centrada en el personaje del delincuente). Los medios de comunicación masivos vomitan imágenes de violencia y difunden programas sobre el crimen *en vivo*, siendo vehículos eficaces del imaginario del mal. Los comportamientos violentos ahí representados retroalimentan las obsesiones colectivas y contribuyen a que la experiencia del delito, “colectiva, rutinaria y enraizada”, se institucionalice (*Ibíd.*: 263). La accesibilidad de tales imágenes (desde los años 90) no es, sin embargo, según Garland, la causa directa, sino uno de los efectos potenciadores del fenómeno del arraigamiento de la idea del mal y el crimen en la conciencia colectiva. De hecho, el debate sobre la medida en que la difusión masiva de

⁷ Cabe precisar que este autor analiza las sociedades de Estados Unidos e Inglaterra. Sin embargo, la influencia del ámbito anglosajón en la cultura global (recuérdese que los géneros criminales clásicos se originaron ahí) justifica la eventual generalización a otras regiones.

imágenes de la violencia (televisión, internet, cine, videojuegos) influye en el deseo de reproducirla en la vida real, está lejos de concluir. Toda generalización es dudosa, ya que el público de las pantallas de la tele y de Internet representa sectores amplios de la sociedad y cada uno de ellos recibe el impacto de forma distinta (Cornell 2000: 13). También se juzga con prudencia la participación del público en los programas del tipo “*crime reality show*” (analizado para Francia e Inglaterra, de la década de los 90 del siglo XX), donde uno puede hacer denuncias en directo llamando a los representantes de la policía o la fiscalía presentes en el estudio. Contra los reproches de explotación de emociones, voyeurismo, sensacionalismo, los defensores de tales programas ostentan el número de casos resueltos gracias al cumplimiento del supuesto “deber cívico” por parte de los espectadores (Trouille 2000: 15–24). En el contexto del narcoterror en el México actual, Juan Villoro opina, sin embargo, que los medios de comunicación incurren en una especie de complicidad, tal vez involuntaria, con el crimen:

En ciertos casos, los criminales graban sus ejecuciones y envían videos a los medios o los suben a YouTube después de someterlos a una cuidadosa posproducción. La mediosfera es el *duty-free* del narco, la zona donde el ultraje cometido en la realidad se convierte en un *informercial* del terror (Villoro 2008a).

El proceso de naturalización del crimen tendría sus raíces en los años 60 del siglo XX y correspondería a los comienzos de la crisis de la sociedad del bienestar, a causa de una evolución, entre los años 1960 y 1980, de los modelos de vida, desde la sociedad basada en la familia tradicional y en un fuerte control colectivo de las pulsiones humanas, hacia una sociedad de individuos que rechazan los tabúes relacionados con el sexo, el erotismo y los papeles fijos atribuidos al hombre y a la mujer. Este relajamiento de las antiguas trabas fue vivido por muchos como una liberación, pero coincidió también con un aumento de las tasas del delito. Además de dichos factores socio-culturales, en los años 70 y 80 surgieron otros factores agravantes, tales como las crisis económicas, que crearon diferencias, mayores que antes, entre los grupos pudientes y los que sufrían de escaseces y desempleo. Al mismo tiempo se registraron cambios en la “ecología social”, por ejemplo, los centros de las grandes ciudades se fueron pauperizando y sus habitantes de origen, ciudadanos opulentos, se desplazaron hacia los suburbios. Debido a las causas mencionadas, el abanico de los crímenes perpetrados en los espacios urbanos fue creciendo sin precedentes (datos recogidos desde los años 70, en los países anglosajones; Garland 2005: 140–165). Consecuentemente, se notó un repliegue de las estrategias del Estado del bienestar y protección social, así como un giro de la política, en varios países europeos, hacia el neoliberalismo, que alcanzó su auge en los años 90 del siglo XX.

La tendencia consumista en el mercado tiene asimismo su parte en la difusión del imaginario criminal. Al parecer, la excitación, la transgresión y el crimen “venden” mejor que nada, lo que confirma la proliferación, desde los años 90, de campañas publicitarias que utilizan intencionadamente las imágenes de las así llamadas “prácticas extremas” (*edgework activities*, tales como carreras de coches en plena ciudad, escalada de rascacielos y otras actividades de alto riesgo). En los mensajes publicitarios se recrean ambientes propios de la delincuencia (el imaginario de la mafia, de la droga, por ejemplo), tendencia que recibe el nombre de “*re-branding crime*”; también las campañas imitan las prácticas de los delincuentes urbanos (inscripciones sobre los muros, publicidad ilícita, etc.: *brandalism*; Hayward 2004: 170–171)⁸. El consumismo potencia esta fascinación por lo extremo y lo criminal, porque creando en los grupos-meta de los compradores deseos ilimitados e inagotables, los remite finalmente al lugar “vacío”, lacanino, del “yo”, del que uno parece poder escaparse sólo a precio de una acción excepcional, véase, ilícita. Es significativo, por otro lado, que el estado de ánimo del comprador actual es caracterizado como una permanente suspicacia e insatisfacción (*Ibíd.*: 187); obsérvese que es un rasgo, igualmente, del investigador frustrado en la modalidad pseudocriminal. Una actitud como la *neofilia*, persecución obsesiva de novedades, lleva a intensificar y variar al infinito la búsqueda de “experiencias” nuevas, accesibles tanto a través de productos (algunos tecnológicamente muy sofisticados), como servicios, por ejemplo, viajes de fórmula cada vez más “original” (*Ibíd.*: 173–175). El dilema fundamental del habitante del mundo consumista es cómo seguir diseñando su propia vida e identidad sin sentirse limitado o controlado. A este dilema reacciona el mercado, ofreciendo la ilusión de absoluta libertad de elección y vendiendo el riesgo y la transgresión⁹ como una alternativa al hastío (desde los juegos de ordenador en los que se decide de la vida ajena, pasando por viajes con el riesgo inscrito en el programa, se llega, por ejemplo, al “préstamo” ilegal de coches). La transgresión permite a la vez escaparse del control, omnipresente en las calles y locales, y establecer un espacio de *juego*, donde las reglas, criminales, las establece uno mismo: son crímenes de control que llevan a una “autorrealización” (*Ibíd.*: 185; hemos visto ya un significado semejante atribuido al crimen como acto fundacional en el capítulo 2).

El sentimiento de libertad se ve, no obstante, doblado de intensa inseguridad. La condición del hombre actual se refleja en numerosas metáforas, desde

⁸ Esto, por ejemplo, explica la ostentación adquisitiva entre algunos miembros de los grupos de hip-hop, vestidos con ropa lujosa de marca; es porque en la modernidad tardía la participación en el consumo ayuda a construir y afirma la identidad (Hayward 2004: 182).

⁹ “Esta descarada tendencia a la satisfacción exprés se ha aliado en México con la impunidad. En el mundo narco, la supremacía del presente se cumple a través de un *ménage à trois* del dinero rápido, la alta tecnología delictiva y el dominio del secreto” (Villoro 2008).

el vagabundo y el turista (Bauman 1999: 103–133) hasta el sujeto en transición, es decir, una mezcla híbrida de costumbres tradicionales, aspiraciones modernistas y la posmoderna habilidad de vivir en un mundo cambiante, consumista, globalizado y digitalizado (W. Morrison cit. en Hayward 2004: 153).

Tanto el consumismo, como las condiciones de vida en la modernidad tardía, caracterizadas por la inestabilidad, la variación y la tendencia al riesgo, facilitan pues la aprobación de los actos transgresivos. Expresando las estrategias mediáticas y mercantiles, la “oferta” de las imágenes impactantes de la violencia impune (orientadas a dirigir una gran carga emocional hacia las víctimas) ha ido en aumento para satisfacer la demanda del miedo y del interés morboso creciente. Así se constituye el círculo vicioso de la representación del mal, donde los delincuentes pueden verse reflejados e incluso inspirarse ellos mismos en su a veces seductora imagen mediática. Pero el crimen vulgar sólo amaga la hazaña del antiguo héroe épico o romántico, pretendiendo la fama inmortal, la cual hoy se reduce a la noticia sangrienta del día, rápidamente consumida. Uno de los protagonistas de *Plata quemada* (1997), de Ricardo Piglia, “gesta” novelesca sobre una banda de asaltadores de Buenos Aires de los años 60, al leer en la prensa sensacionalista la relación de sus delitos, “se mostraba satisfecho por no ser reconocido, pero a la vez triste por no ver su foto, y secretamente admirado por la difusión de la desgracia que es devorada con ansiedad por miles y miles de lectores” (Piglia 2010b: 52).

Paralelamente a la difusión a escala inusual de las representaciones del delito, se radicalizaba, a partir de finales de los años 70 (Garland 2005), una reacción conservadora en la legislación del delito. Se fue abandonando paulatinamente el ideal correccionalista de la posguerra, que propugnaba el perfeccionamiento de la rehabilitación del criminal, basada en un análisis minucioso de su condicionamiento social y psicológico. Se pasó, en cambio, a exigir más castigos, y más duros. El acto delictivo, en el discurso criminológico de las últimas décadas del siglo XX, no se contempla ya como una patología, sino como algo que toda persona sería capaz de hacer en situaciones oportunas. A consecuencia de esa nueva concepción del mal, se ha pasado a insistir en la prevención, delegando gran parte de las tareas del control del delito en otros actores sociales (empresas privadas, sociedades de vecinos), así como en la exclusión efectiva de los delincuentes, presentados como una amenaza constante y entes irreformables (aumento considerable de presos en los países anglosajones respecto a los años 1950–1970). Dos enunciados ilustran la manipulación del miedo colectivo por los políticos: “Las personas malvadas existen. Nada es útil excepto separarlas de las personas inocentes” (el criminólogo James Q. Wilson cit. en Garland 2005: 221); y la sugerente imagen de un criminal evocada por Ronald Reagan en un discurso: “la cara desagradablemente pálida, con los ojos bien abiertos, una cara que pertenece a la realidad atemorizante de nuestra época: la cara de un predador humano [...] nada en la naturaleza es más

cruel más peligroso" (en *Ibíd.*: 230). El impacto de tales imágenes puede desde luego canalizarse en odio hacia ciertos grupos raciales y sociales: jóvenes, personas de razas diferentes de la blanca, desempleados (*Ibíd.*: 228–229).

Otros comentadores de la actualidad del cruce de los milenios son de la misma opinión, respecto a la radicalización del ambiente social. Siendo relegadas al segundo plano las pretensiones reformistas de los partidarios de la solidaridad social, la injusticia, al igual que el delito, se convierte en una norma de la vida cotidiana (Bauman 2001: 79–80). En un mundo donde la revolución tecnológica e informática hace teóricamente posible el sueño de un mundo sin fronteras, las divisiones y las diferencias se hacen más radicales que nunca: entre la cada vez más amplia clase media y acomodada y los excluidos de la sociedad del consumo. Es significativo que la profusión mediática de las imágenes rebosantes de brutalidad suela ubicar los enfrentamientos en las zonas de la pobreza, lo cual Bauman interpreta como una tendencia a la "brutalización" de las regiones excluidas del festín consumista. Los habitantes de aquellas regiones, anteriormente denominadas el tercer mundo, es decir, los emigrantes y los residentes de las barriadas o los centros de las ciudades degradadas, se convierten en los nuevos "parias" de la humanidad. Sus problemas se presentan como crónicos, peligrosos como una enfermedad contagiosa y difícilmente reformables. La "criminalización de la pobreza" y la representación por la cultura mediática de la violencia neobárbara son, según Bauman, una manera de mantener al consumidor medio suficientemente horrorizado como para reflexionar sobre las causas estructurales del mal cuya imagen lo bombardea desde las pantallas y las planas del periódico (*Ibíd.*: 89–98). Además, debido a los vertiginosos progresos de las tecnologías de transporte y comunicativas, este pobre, paria o emigrante, se ha hecho muy cercano. Sin embargo, en el enfoque lacaniano de Žižek, la proximidad del goce (*jouissance*) del "otro", de la cosa innombrable del "otro", se siente como amenazadora. Eso genera una contradicción entre el postulado liberal de tolerancia y corrección política, por un lado, y su reverso, el rechazo de acercamiento y compenetración, por otro (Žižek 2010b: 62).

La tendencia a la criminalización y exclusión de los "parias" se refleja también en la narrativa hispanoamericana, que recoge las aprensiones de una minoritaria clase media consumista, así como los prejuicios con más historia: los de los grupos dominantes coloniales y poscoloniales frente a una revuelta de la chusma multirracial e indigente. Cuando el sargento Lituma, de Vargas Llosa, inicia una misión en los Andes profundos (*Lituma en los Andes*), los "serruchos" le parecen hostiles y portadores de intenciones inescrutables. Es patente su incomodidad frente a una cultura diferente y, a su modo de ver, hermética: "Hubo un silencio caviloso y las caras de recios ángulos, narices charas, gruesos labios tumefactos y ojitos desconfiados que los rodeaban se escudaron en

esa impenetrabilidad sideral que [...] lo hacía sentirse un marciano en Naccos" (1993: 227).

A su vez, los jóvenes narradores de Paz Soldán, bolivianos, pero cosmopolitas por vocación y extracción social (clase media acomodada), juzgan la turbulenta vida social de su país con los ojos de un comentarista extranjero (*La materia del deseo, Palacio Quemado*¹⁰). Los enigmas que acechan en el pasado de las familias de estos protagonistas son una fuerza centrípeta que los amarra al suelo natal; al mismo tiempo, la distancia instintiva que toman frente a la miseria y el crimen proliferantes en sus países natales actúa como fuerza centrífuga. En todo caso, los protagonistas, cuyas opiniones sobre la situación social de los respectivos países las citaremos más adelante, se muestran críticos no sólo hacia los grupos desfavorecidos, sino también hacia los dirigentes y, en general, hacia el temple moral de todos en su entorno.

La muerte y la violencia, coordenadas de lo cotidiano. Profetas hispanoamericanos de la antimoral

Teniendo en cuenta los factores socioculturales de la naturalización del crimen arriba mencionados, no extraña encontrar en la narrativa hispanoamericana actual ambientes de la delincuencia como un fondo obligatorio en el que se despliegan las diversas historias ficcionales. Al lado de las tendencias universales, típicas de la modernidad tardía, la desmoralización colectiva representada en dicha narrativa tiene mucho que ver con el desgaste anímico causado por la prolongación de épocas de gran tensión en el ámbito sociopolítico (las diversas guerras intestinas, dictaduras y enfrentamientos armados con las guerrillas, cuya memoria permanece hoy muy viva en los países afectados). Hay en los textos tratados a continuación un despliegue de representaciones de unas sociedades roídas por el miedo, que persiste a pesar de la supuesta transición a la democracia; miedo tanto al terrorismo estatal –los militares activos en las décadas ominosas siguen influyendo en la vida política, el paramilitarismo sigue levantando la cabeza–, como a las actividades de los criminales organizados.

En los cuentos y las breves novelas del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa (1958), el peligro se hace palpable y en las conciencias humanas se transparente un miedo casi animal a la aniquilación. La novela *Que me maten si* (1997)

¹⁰ El narrador de esta novela piensa, al ser amenazado en un barrio popular de La Paz en una época de huelgas: "Imaginaba lo que hubiera dicho papá: incultos, ignorantes, creen que con oponerse basta. Natalia, más agresiva, hubiera dicho estamos como estamos por la falta de neuronas de estos indios. Yo trataba de no abrir la boca para salir indemne de la situación" (Paz Soldán, *Palacio Quemado*, 2007: 207).

entrelaza las historias de tres personajes conformando una acción siniestra que transcurre en la Guatemala de los años 90. Un joven militar que tras los acuerdos de paz quiere romper con su medio profesional, irse a estudiar a la universidad y normalizar su vida; un escritor inglés, aventurero con un peculiar sexto sentido para olfatear asuntos turbios en sus viajes a través del globo; una joven vinculada con la antigua oposición al régimen. Unos vigilan y persiguen a otros, sospechando complots, negocios ilícitos y venganzas. Sólo en el caso del inglés se trata de una curiosidad más genuina, desprendida de los intereses locales. Pero él mismo reconoce que vuelve a Guatemala porque “le intrigaban los seres brutales”; y en este país, “la brutalidad [...] era una fuerza impersonal que se manifestaba aquí o allá, una fuerza fuera del control de los hombres, implacable y desinteresada” (Rey Rosa, *Que me maten si*, 1997: 9). Internarse en esos dominios, incluso sin tomar posición, resultará sumamente peligroso.

La novela demuestra la imposibilidad, o la escasa posibilidad, de construir la normalidad y de integrarse en una sociedad orientada a la democracia, unos años apenas después de que las olas de crímenes y matanzas atravesaran el país¹¹. La necesidad de sobrevivir en un país donde morir era, durante décadas, tan fácil, cambia irremediablemente las mentalidades y los hábitos. Los militares y los miembros de los escuadrones de la muerte han elaborado un estilo de vida basado en la capacidad de mando y el poder de ejercer la violencia, que ha marcado la conducta de varias generaciones.

Más allá de la cruel actividad de la guerra, la vida no era otra cosa que una serie de ritos vacíos innecesarios y sin sentido. No era que la guerra tuviera sentido más allá de la mutua destrucción entre enemigos, pero ahí, cada acto, cada pensamiento tuviera un fin preciso. Quizá esta clase de orden fuera una ilusión, pero era la suficiente para servir de marco a la vida de los hombres. Fuera de esto, todo parecía absurdo. Todo era un juego ¿y no era lo más sensato, entonces, jugar al supremo juego de guerra? (*Ibid.*: 17–18)

Pensó que la necesidad de hacer el trabajo sucio uno mismo podía cambiar la escala de valores de los hombres más que cualquier ideología. Existían peligros inherentes a la facultad y el oficio de dar órdenes (*Ibid.*: 125).

En la novela, los protagonistas son conscientes de que, pese a la proclamación del fin de la lucha armada, los odios encarnizados y la incompreensión mutua entre los antiguos bandos y sus aliados continúan. Las mentalidades encontradas, los intereses y el miedo a la revancha mantienen a la sociedad en un estado de guerra soterrada, donde a diario siguen cayendo víctimas. La no-

¹¹ Después de los enfrentamientos de los trágicos años 80, que se llevaron entre 20 y 70 mil muertos, según las estimaciones, las primeras elecciones efectivamente democráticas tuvieron lugar en 1996. Entre los años 70 y 90, Guatemala era considerada como uno de los países más represivos y menos seguros del mundo (véase Dutkowski 2011: 95–105).

vela crea la imagen de un país donde se alcanzan las mayores cotas de muerte violenta en el mundo y donde en cualquier situación cotidiana le asaltan a uno las dudas sobre la seguridad del lugar en que se encuentra o la franqueza de las personas recién conocidas. Las instituciones parecen totalmente carentes de validez, ya que en ningún momento en los ajustes de cuentas entre los diferentes personajes intervienen, positivamente, agentes del orden algunos¹². El crimen acecha. Pero este crimen no es metafórico; no se origina en la inestabilidad de los signos culturales sino en el miedo ancestral al enemigo que trae la muerte.

En las novelas posteriores (*Caballeriza*, 2006, *Material humano*, 2009; véanse, respectivamente, los capítulos 3 y 6), Rey Rosa continúa observando las secuelas que han dejado en las conciencias de los centroamericanos una convivencia duradera con el crimen y una exposición prolongada al peligro de muerte. *Caballeriza* enlaza con una tradición (que remonta, entre otros, a las novelas del mexicano Jorge Ibargüengoitia de los años 70) de “documentar”, en un estilo bastante conductista, la mentalidad colectiva. En dicha novela se relata un episodio truculento de la vida de las clases pudientes guatemaltecas, emblemático de la violencia que, al parecer, sigue siendo uno de los valores inamovibles en el código moral de varias comunidades hispanoamericanas. Al igual que Fernando Vallejo, Antonio Ungar, Jorge Franco y otros escritores colombianos lo sugieren en sus descripciones de la vida urbana, también aquí, en los círculos acomodados provincianos descritos en *Caballeriza*, este consenso ante la crueldad permite que la violencia se autorreproduzca sin fin. El poder, de cualquier nivel, se ejerce a la fuerza, como lo muestra el ejemplo de una familia influyente (con sus propias fuerzas armadas y sus redes de conexiones ilícitas), en la que los mayores intentan, con medios drásticos, meter en cintura a un hijo prematuramente cruel y autoritario. Como es de esperar, la violencia genera más violencia y desemboca en un drama con reminiscencias de tragedia antigua (motivos de monstruosidad, adulterio, asesinato, etc.).

El dramático problema de la violencia que se retroalimenta en un circuito cerrado entre el gobierno criminal y las bases de la sociedad, puede adquirir un tinte paródico y de humor negro. En la literatura hispanoamericana existe ya una tradición de deformación paródica y grotesca de los personajes de dictadores de diversas épocas (*El señor Presidente*, 1946, de Miguel Ángel Asturias, *Yo, el Supremo*, 1973, de Roa Bastos, y más recientemente, *El Príncipe*, 2000, de Federico Andahazi, entre otros), que, según Sklodowska, se adecúa a una tendencia más general en la novela histórica hispanoamericana: la del cues-

¹² A pesar de que esta característica se acentúa en el ámbito latinoamericano, en los relatos de Rey Rosa situados en Nueva York salta también a la vista la escasa eficacia de las instituciones. Los protagonistas hispanoamericanos arrastran hacia esa ciudad la totalidad de sus problemas socio-políticos, incluidos los perseguidores que van detrás de ellos. Sus historias vitales quedan marcadas por el crimen, que el espacio estadounidense no hace sino potenciar (Pérez de Medina 2003: 187–196).

tionamiento del discurso realista oficial, el cual, de alguna manera, siempre ha servido a los triunfadores de turno (los colonizadores, los políticos autoritarios, los gobiernos criminales, etc.; 1991: 25–34). Sin embargo, en las novelas como *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, *Tres ataúdes blancos* (2010), de Antonio Ungar, o *Lodo* (2004), de Guillermo Fadanelli (comentada más adelante), la parodia no se usa dentro de la convención histórica para hacer menos familiar la visión de los hechos congelados en las fuentes oficiales, sino que sirve para crear una relación atípica entre un sujeto narrador y una sociedad degradada por la violencia: aquél asume el rol de profeta-antimoralista, quien critica cínica y amargamente el anquilosamiento del orden legal en una realidad caótica y marcada por el crimen.

La novela *La virgen de los sicarios* (1994¹³) del colombiano Fernando Vallejo (1942) destaca por el hiperbólico sarcasmo con que el narrador despótica contra una Colombia que se ha sumido en el peor envilecimiento. Este narrador, vagamente autobiográfico, consigna la decadencia de su lugar de nacimiento, el pueblo de Sabaneta, contiguo a la ciudad de Medellín cuyo nombre se asocia hoy con la madriguera del narcotráfico y del crimen organizado. Los retazos de sus recuerdos de la infancia (una caminata familiar bajo el manto de las estrellas, unos globos que se elevaban al cielo con unas velitas dentro) connotan una inocencia perdida que contrasta con la actual realidad imprevisible y apocalíptica. El tono que adopta el narrador para deplorar los cambios que han afectado a la vida diaria hace pensar en las letanías de quejas de los antiguos profetas tronando contra las bíblicas ciudades del pecado. Las zonas urbanas con más protagonismo en el Medellín de fines de siglo son ahora las “comunidades”, es decir, los barrios improvisados por los inmigrantes del campo que huyen de la pobreza y de la muerte a manos de los narcotraficantes, guerrilleros o paramilitares. El narrador, exento del celo reformista modernizador, las ve como criaderos de la violencia, esta violencia que considera una peste milenaria y no un problema a erradicar:

No hay plaga mayor sobre el planeta que el campesino colombiano, no hay alimaña más dañina, más mala. Parir y pedir, matar y morir, tal es su miserable sino (Vallejo, *La virgen de los sicarios*, 2003: 219–220).

Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más. Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria, más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Ésta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta Tierra (*Ibíd.*: 118).

En la era de la neobarbarie, donde las masas humanas se mueven propulsadas por los odios y los instintos, no hay lugar para la legalidad institucional ni para pesquisas de casos individuales (“Como usted comprenderá,

¹³ Aquí citamos la edición de Suma de Letras, Madrid 2003.

que se pasa todo el tiempo renovándose, Colombia es un serpentario. Aquí se arrastran venganzas casadas desde generaciones"; *Ibíd.*: 49). El crimen pasa a formar parte de una perversa ecología del anti-mundo de Medellín. La ley suprema que impera en él es la muerte, presentada como una fuerza "vital", instintiva, que lo mantiene todo en movimiento y que elimina el exceso de los malnacidos, destinados irrevocablemente a morir de una bala¹⁴ ("Mi señora Muerte pues, misió, mi doña, la paradójica... compitiendo con semejante paridera"; *Ibíd.*: 80).

En semejante situación de caos y violencia desatada intervienen los jóvenes sicarios; chicos que crecieron en las barriadas, modelo de "nuevos hombres" del anti-mundo, que apenas saben leer y no aspiran sino a comprarse zapatillas de marca y equipos de música. Bajo cualquier pretexto los sicarios sacan el arma y les plantan una bala en la frente a los transeúntes, librando una batalla de purificación en el seno de una humanidad que ya no merece tal nombre y ya no tiene remedio ("Mi niño era el enviado de Satanás que había venido a poner orden en este mundo con el que Dios no puede"; *Ibíd.*: 143). De acuerdo con la parodia del estilo bíblico, los sicarios se convierten aquí en ángeles exterminadores y su maldad, en pureza (para mayor escarmiento de la moral convencional, el narrador se hace amante de algunos de ellos y exalta su experiencia de un amor profundo y sincero).

El gobierno, el presidente ("bobo marica, fabricante de armas... lavador de dólares"; *Ibíd.*: 120) y otras autoridades no desentonan en este paisaje desolado: participan en la misma lucha primitiva, sólo que sacándoles a los otros ventaja en lo que concierne a las posibilidades de eliminar a los enemigos, engrosar las cuentas en Suiza y destilar hipocresía por los medios de comunicación controlados. Una mezcla parecida de iconoclasia, nihilismo y parodia en la presentación de la realidad corrupta caracteriza otras novelas de Vallejo (por ejemplo, *Mi hermano el alcalde*, 2004), así como la reciente novela *Tres ataúdes blancos* (2010) del también colombiano Antonio Ungar (1974). Su protagonista es un joven retraído y sin mayores perspectivas que malvive en la capital de la República de Miranda, trasunto literario apenas velado de Colombia, que magnifica todos sus problemas estructurales: democracia deficiente, corrupción y criminalidad estatales, violencia impune. Este protagonista se ve involucrado casualmente en una acción rocambolesca que lo convierte en el líder de la oposición, combatida con medios legales e ilegales por el todopoderoso y grotesco presidente Del Pito. Éste, en colaboración con los escuadrones de la muerte ilegales y los capos del narcotráfico, ha "dedicado sus demasiados años

¹⁴ La naturalidad con que la muerte invade el espacio cotidiano trae reminiscencias de las novelas regionalistas de los años 20 (Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera), en las que la vida y la muerte se perpetuaban en un abrazo mortal; con la diferencia de que el ambiente de los grandes espacios naturales de entonces ha sido sustituido hoy por el urbano.

en el gobierno a llevar democráticamente la muerte y la desolación a cada uno de los rincones de la intrincada geografía nacional” (Ungar, *Tres ataúdes blancos*, 2010: 32). Como en la novela anterior, la burla, la ironía y la deformación parecen un arma retórica, una de las últimas que quedan contra una realidad donde la vida humana vale tanto o menos que la decisión o capricho de un político déspota, un jefe paramilitar iracundo o un sicario analfabeto. Además, por regla general, en estas y otras narraciones sobre la degradación del espacio social choca el contraste entre unas relaciones humanas irrigadas con sangre y la presencia de unas tecnologías modernas al servicio del crimen y la corrupción (armas eficaces, internet, teléfonos móviles).

El mexicano Guillermo Fadanelli (1963) consigue, con las novelas *Lodo* (2003), *La otra cara de Rock Hudson* (2004) y los volúmenes de relatos *El día que la vea la voy a matar* (1992¹⁵), *Compraré un rifle* (2004) y *Malacara* (2008), impactarnos todavía con el horror humano, aunque la tarea pareciera ardua a estas alturas, después de los *thrillers* de James Ellroy, Brett Ellis y Thomas Harris, por un lado, o la narrativa centroamericana o colombiana que recupera la historia reciente, por otro. Fadanelli, en vez de mostrarse indignado o dolorido, intensifica el cinismo y consigue un fuerte efecto de sordidez en la representación de los ambientes urbanos banales y rebosantes de violencia soterrada. Al igual que Carlos Busqued, comentado más adelante (*Bajo este sol tremendo*, 2009), Fadanelli provoca más ahí donde menos importancia parecen atribuirles a los crímenes sus protagonistas.

Éstos son una suerte de pícaros modernos, cuyo grado de degeneración contrasta con una peculiar serenidad íntegra. El elenco apenas varía de un texto a otro: habitantes del incontrolable D. F., representantes del estrato más desprestigiado de la clase media –vendedores, empleados sin futuro, propietarios de negocios que apenas dejan sobrevivir–, obreros y vecinos de las colonias (barrios) más pobres de los suburbios de México D. F. y, finalmente, una abundante fauna urbana –prostitutas, taxistas, traficantes de droga y otros delincuentes–. Un tipo recurrente en esta narrativa (*Malacara*, varios relatos) es el “mantenido” de una mujer, hombre feliz de su estatus minimalista, que no aspira más que a follar y a comer, para evitar encontrarse con toda esa inmundicia: “obrerros, automovilistas, policías, todos trabajando, esforzándose para joderse unos a otros” (“Catalina”, de *El día que la vea la voy a matar*, 2010: 60). Pero esa inmundicia precisamente es el fondo, el elemento natural en que se mueven todos los seres humanos que distingue (aunque no precisamente en el valor positivo de la palabra) la mirada del autor. Fadanelli arroja una luz nueva sobre la evolución actual del grupo antes conocido como “proletariado”. Lo integran hoy los parias sociales quienes, a pesar de ejercer a veces profesiones respetables (por ejemplo, el protagonista y narrador de *Lodo* enseña filosofía

¹⁵ La edición aquí citada es la publicada por Moho, México 2010.

en un colegio), son unos miserables y sin recursos para cambiar lo más mínimo su vida basada en la supervivencia. Sumidos en el anonimato, observan su entorno sin ideas humanitarias preconcebidas llegando a la conclusión de que la sociedad mexicana de hoy se rige básicamente por los impulsos primordiales (“la naturaleza, la fuerza que te arranca de tu asiento, llevándote cien metros en cualquier dirección”; Lodo, 2003: 183).

Los actos criminales son elemento de la rutina diaria. Un protagonista ve un auto estrellarse contra un poste que se asoma a su ventana (“Mierda – pensé. –Si no viene nadie [...] va a morirse”; “Dos de la noche”, de *El día que la vea la voy a matar*, 2010: 30); saca pues a la conductora inconsciente... para violarla y ponerla de nuevo en su coche. Una niña es sistemáticamente violada por su padre con quien convive mansamente desde años en un escenario banal, que el narrador introduce diciendo: “Hace nueve años el gobierno restauró el edificio y colocó, para conmemorar el hecho, una pequeña placa de bronce al costado del portón” (“Carmela”; de *Compraré un rifle*, 2004:116). En las secuencias de gestos cotidianos tediosos y observaciones bobas se insertan pues, con una naturalidad absurda, sin cambio de matiz en el tono narrativo, hechos atroces y degenerados: acosar a la madre anciana de un amigo; incitar a la hija subnormal a tirarse a la vía del metro; escupir, golpear, sodomizar. Son justificadas las asociaciones con la literatura del absurdo (por ejemplo, los relatos de Virgilio Piñera); con la diferencia de que las agresiones y matanzas que aquí ocurren, en vez de adquirir la teatralidad de lo absurdo, parecen justo la materialización de la barbarie, cuyas imágenes impactantes, convertidas en papilla atroz, se transmiten continuamente por los medios de comunicación. Mediocres y despojadas por completo de cualquier grandeza maligna parecen estas transgresiones.

Los personajes de Fadanelli pasan al acto movidos por aquellos mismos instintos que la mayoría de la población suele descargar en los mundos virtuales (“Deseo ansiosamente asesinar a una persona porque no existe una pulsión más inevitable en mi alma, o como se llame eso contra lo que no se puede luchar”; *Malacara*, 2008: 12). Son la encarnación de un modelo fallido de sociabilidad, que amenaza, tal vez, con propagarse como los virus de Baudrillard. Echar una bronca al vecino tiene el mismo peso casi que matar a un perro o violar a una menor. Nunca se sabe. Todos son capaces de todo. Fadanelli “enfrenta sin tremendismos el sexo, la brutalidad y la violencia”, y su estilo lacónico acusa la “indiferencia moral” con que se representan los crímenes en la esfera pública (Echevarría 2004).

Pero lo realmente horroroso no es incluso la miseria y el horror de los delitos que se cometen en el marco social mencionado (la literatura nunca ha escatimado a los lectores descripciones realistas o hiperrealistas de extrema sordidez); más impresiona el contraste entre la llaneza y serenidad del estilo

(al borde de la ironía y el cinismo) y la naturalidad con que lo cotidiano se muda en criminal.

La nueva barbarie de la modernidad tardía se disfraza de apariencias de corrección política o de buen sentido, como el que manifiesta el grupo de vecinos que protesta contra las desapariciones de los perros domésticos (de las cuales es culpable el narrador, en uno de los cuentos de la serie con Rogelio, una suerte de Frankenstein lumpen). Pero también ellos terminan echando mano de la violencia y se convierten en chusma: “Por fin, una persona con suficiente autoridad logró establecer el orden. Tenía aproximadamente tres docenas de tubos en la cabeza y un cuchillo casero en la mano izquierda” (“Rogelio y el perro”, de *El día que la vea la voy a matar*, 2010: 55). Se va definiendo un principio pragmático: los demás son esencialmente peores y más tontos que nosotros mismos.

La tradición moral y cultural de Occidente, palabras como *justicia, sabiduría, éxito profesional* se reducen pues ahí a una mera colección de vocablos vacíos. Benito Torrentera, el profesor de filosofía de la novela *Lodo*, desconfiaba de los contenidos que tiene que enseñar. Al pagar por los modestos productos y servicios que puede permitirse, se acuerda obsesivamente del mísero honorario por hora lectiva que recibe en su trabajo (“me gustaría insistir en que la economía es un trauma, dice, y no es mensurable –como creen los marxistas– a partir de constantes universales”; *Lodo*, 2003: 53). Este protagonista, así como el de *Malacara*, se ha forjado una pobrísima pero infalible filosofía a base de la convicción de que los quehaceres humanos giran en torno a la supervivencia y los placeres sensuales, llegando a una dependencia casi infantil de las mujeres, cuya presencia se antepone a cualquier pasatiempo físico o intelectual (“hoy me creo incapaz de vivir unos días sin meter mis narices en medio de sus piernas. Había aspirado su esencia, esa que es el aroma de la cosa en sí”, *Malacara*, 2008: 138; “ninguna idea por muy brillante que fuera podría darme la felicidad que me ofrecía un cuerpo de menos de cincuenta y cinco kilos de peso”, *Lodo*, 2003: 80).

Sin embargo, ya que se consiente sin ningún escrúpulo la satisfacción de los sentidos, este hedonismo ha perdido el peso transgresivo que tenía en épocas anteriores y hoy es simplemente una táctica de supervivencia. Los personajes de Fadanelli se abandonan a sus actitudes antisociales y sus rutinas, digámoslo así, antisanitarias (no salir de casa, no abrir las ventanas, no limpiar, mantener a la mujer ocasional en la cama hasta que no huya hastiada) con la determinación de unos “Anti-Cándidos” modernos; parodia del foucaultiano cuidado y disfrute de sí, construida a base de una misantropía empedernida.

Como en el policial metafísico, en torno al crimen, la sexualidad y las transgresiones se disparan aquí reflexiones diversas, sobre la ética, la sociedad, la política, que no por cínicas y grotescas resultan menos acertadas. Los prota-

gonistas viven según sus códigos personales, donde hábitos seudotribales se mezclan con resabios de una moral cristiana pervertida:

No había nada estrictamente injusto, y sin embargo él había aceptado como buenas las razones aducidas por el viejo Saldívar. No mataba si no se convencía de estar realizando algún tipo de bien, «de todos modos se van a morir, mejor que sea de una vez y así dejen de estar chingando a los vivos». Sólo mataba cuando estaba seguro de que Dios lo había perdonado, por eso nunca se arrepentía, porque aunque no sabía cómo, sabía que tenía permiso [...] (*La otra cara de Rock Hudson*, 2004: 66).

Una nueva moral se insinúa, provocativa: “Se mata por tantas razones en estos tiempos que quien lo hace, adquiere un grado más humano” (*Lodo*, 2003: 78), observa uno de los personajes. Y otro le secunda: “¿Y si sólo matando a otros se ganara el cielo?” (*Malacara*, 2008: 22).

La justicia individual, que no tiene nada que ver con el concepto universal, se aplica en perfecto anonimato. El asesino de *La otra cara de Rock Hudson*, un matón a sueldo del barrio, observado por un adolescente –su doble y tal vez futuro sucesor–, actúa en un medio que no alcanzan ni la ley oficial ni el circuito de información mediática. Le basta para autoafirmarse socialmente la fama difundida por vía oral, mediante los rumores y las habladurías del barrio: otro rasgo anticivilizador del mundo criminal presentado en esta narrativa. Los asesinatos que aquí se planean no constituyen, como en Bataille, una vía de ensanchamiento de la experiencia humana o una condición de la renovación (Bataille 1957: 32–33). Son apenas una necesidad rutinaria como ir a trabajar, actos más cercanos a las leyes biológicas de supervivencia que a la solemnidad de un ritual. Una mujer que contrata los servicios del matón para eliminar a la amante de su marido, se explica:

Quiero a mi familia, señor Ramírez, y quiero conservarla. No me importa si voy al infierno por esto, pero en esta vida nadie va a quitarme a mi marido. Me casé, soy una buena esposa, una buena madre, me chingo todos los días por ellos y sólo pido una cosa, quiero llegar a vieja con mi familia completa. [...] ¿Me entiende? Si uno deja de pelear por lo que tiene se lo quitan todo (*La otra cara de Rock Hudson*, 2004: 83).

Las reminiscencias de la novela negra revelan la invalidez de este modelo en el contexto de la violencia banalizada. El crimen, en vez de ser síntoma de crisis, se convierte paradójicamente en un factor que cimenta las relaciones humanas (el asesino a sueldo, a quien observa embelesado el joven narrador, se convierte en una suerte de su doble ideal, fascinante como las estrellas pop).

De la “accesibilidad” del crimen se convence también el profesor de filosofía de *Lodo*, quien se enamora de una joven asesina casual (la muchacha quería tan sólo robar la caja de un supermercado). Su propia determinación le aturde: “Nadie dedicado a interpretar el mundo desde un aula se imagina que mar-

chará, pistola al cinto, hacia rumbos inciertos en compañía de una criminal" (después añade irónicamente: "Entre la clase política estas historias son comunes, pero no entre intelectuales"; Lodo, 2003: 165). Pero aunque no controle el curso de los acontecimientos (esconde a una asesina, luego mata dos veces por celos), su temple de cínico le permite integrar tal conducta en una cosmovisión pesimista, herencia de Hobbes:

Dentro de mi cerebro de mil ochocientos gramos de peso se escondía un homínido dispuesto a marcharse con su hembra hacia las ramas de un árbol lejano (*Ibíd.*: 93).

Si el común de la gente no se viera obligada a pagar por sus crímenes, mataría gustosa con tal de sacar a relucir sus fanfarronadas en una conversación. Matar a otro hombre es el mayor anhelo que uno trae escondido en el bolsillo, por más piruetas argumentales que esgriman algunos anarquistas para demostrar que la solidaridad humana es constitutiva de la especie (*Ibíd.*: 279).

No faltan las obligadas referencias críticas a la criminalidad de los políticos; las personas corrientes sólo siguen su ejemplo: "si los criminales dedicados a tareas políticas pueden besar a un niño mientras sonríen frente a las cámaras, no veo por qué razón no se puede ser condescendiente con Eduarda que mató sólo por accidente" (*Ibíd.*: 78). Se reconoce la separación profunda que se ha operado en nuestro tiempo entre la moral oficial (la propaganda, los discursos del poder) y la práctica criminal de todos los días. El narrador razona de la siguiente manera:

¿Una ladrona? ¿Cuánto podía robar esta mujer comparado con lo que sustraían los políticos del arca pública? Nada, minucias, granos de arena. No había relación ninguna entre los cerdos que lucían un anillo de brillantes en sus pezuñas mientras comían en un restaurante de Polanco y esa esbelta mujer (*Ibíd.*: 73).

Habiendo asesinado dos veces, el profesor Benito Torrentera termina en la cárcel, donde escribe su historia. Pero en este caso, previsiblemente, su detención no significa el triunfo de la legalidad. Lo que ocurre es que la policía corrupta, a instancias de un narcotraficante poderoso, le achaca otro crimen al protagonista, y no los dos suyos que a nadie resultaban "útiles".

Lodo reaviva también, paródicamente, las novelas de viaje-huida de la *beat generation* y a la vez hace un guiño en dirección de Lolita y otras historias sobre el mal contadas en primera persona, como *La familia de Pascual Duarte*, *El extranjero* o *El túnel*.

En estas paródicas gestas de criminales de poca monta, el signo maléfico del crimen se invierte. En los neopoliciales, aunque ya marcados por la decepción (Vázquez Montalbán en España; Paco Ignacio Taibo II, Ramón Díaz Eterovic en Hispanoamérica), se conserva todavía algo de su aura excepcional (véase, por ejemplo, el asesino de *Días de combate*, 1997, de Taibo). Pero el individuo monstruoso, que excitaba el morbo en el siglo XIX, va desapareciendo

y es sustituido por un personaje común, que no alcanzará la fama porque sus actos no atraen ni siquiera la avidez de los medios de comunicación (“Cuando las cámaras aparecen en la escena del crimen las injusticias aumentan de modo superlativo... Los noticieros dirigen las pesquisas, condenan, absuelven, son ellos quienes dictaminan la honradez de un hombre”; Malacara, 2008: 31).

Los motivos del robo, asesinato, atraco, persecución y penalización no integran nunca en esta narrativa una trama detectivesca clásica. Lo que aglutina dichos elementos es la percepción, por los protagonistas-narradores, de una realidad banal y llena de crímenes en el infierno urbano, desierto humano.

Si en el neopolicial la confianza en el ejercicio de la justicia está seriamente debilitada, al menos permanece la nostalgia de un orden mejor; aquí, en cambio, sólo se agranda la distancia entre la ley del más fuerte de la neobarbarie urbana y los antiguos conceptos de la legalidad derivada del optimismo ilustrado (igualdad ante la ley, división de los poderes, transparencia de los juicios, derecho a la defensa, etc.) La convención criminal clásica, que presuponía la fe en la legalidad y racionalidad, aquí no alcanza: no se puede “reproducir los ideales de la «civilización» en medio de la guerrilla urbana” (Frías 2008).

Fadanelli es de esos autores que incitan a repensar el término *realismo*. Desde la segunda mitad del siglo XIX se tiende a conceder *a priori* más fuerza mimética a los textos que describen las lacras sociales y las zonas de sombra de la vida humana. La crudeza de la infravida representada en esta prosa potenciaría pues el efecto de realidad. Ignacio Echevarría le asigna un “[n]aturalismo espontaneista más o menos transgresor” y la sitúa en una corriente, según él, constante en la literatura hispanoamericana, que invoca “una subversiva alianza entre la literatura y la vida”, sensible asimismo en la obra de Roberto Arlt, Pedro Lemebel, Juan Pedro Gutiérrez o Fernando Vallejo (Echevarría 2004). Esto nos lleva a pensar que, a pesar de la hiperbolización grotesca de la realidad, estos trasuntos paródicos de la picaresca del mexicano habrían de leerse tal vez no sólo como una tomadura de pelo hiperrealista, sino también como una denuncia. El autor mismo suele referirse a su obra con las calificaciones de “chatarra” o “basura”, con lo cual aparenta restarle seriedad a su cometido. En todo caso, el título de la reseña de Ignacio Echevarría arriba citada, “Como balas”, remite a un imaginario no sólo de novela negra, sino, inesperadamente, de la literatura comprometida de antaño (las palabras como “pistolas cargadas” sartreanas).

Esta impasible y, por ende, provocativa relación de las actitudes deshumanizadas que adoptan los ciudadanos en algunas partes de Hispanoamérica se adscribe pues a una suerte de realismo sucio con tintes grotescos, donde las personas, además de ser víctimas, son también unos seres depredadores. En tal contexto habría que situar también la obra del salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1957) y la novela del argentino Carlos Busqued (1970) titulada *Bajo este sol tremendo* (2009)¹⁶.

¹⁶ Todas las citas son de la edición de Anagrama, Barcelona 2009.

La breve novela de Busqued, exenta del humorismo sarcástico de Fadanelli, presenta también una serie de posturas y actos que no dudáramos en calificar como antihumanos, dado su carácter perverso y la insensibilidad de los protagonistas ante el mal ajeno. Si existe un mecanismo universal humano que nos hace aguantar sin mayor estremecimiento la conciencia de que millones de personas sufren en el mundo y, al mismo tiempo, compadecemos al presenciar físicamente el tormento de una sola persona, los protagonistas de Busqued se sustraen incluso a esta regla psicológica. Se produce aquí la impresión de un mundo donde los sentimientos básicos de solidaridad se han disuelto y ni siquiera los lazos familiares obligan a más consideración. Un ejemplo: Danielito, un joven moroso y obeso, no duda, venido el caso, en echar el contenido de la urna con los restos de su padre, así como el de una cajita que contiene los huesos de un hermano suyo, en el inodoro. Luego sobreviene una inquietud, que parece más bien una caricatura de lo que se entiende generalmente como sentimiento humano o reflexión moral:

– ¿Adónde va el agua de las cloacas?

– Ni idea – dijo Duarte. Danielito había visto una vez un documental sobre la repotabilización en redes cloacales, y se estremeció de pensar que en Lapachito hicieran lo mismo y algún día terminara tomando un vaso de agua con restos de las cenizas. No tenía que tomar agua de la canilla, por lo menos por un tiempo (Busqued, *Bajo este sol tremendo*, 2009: 156).

En la novela de Busqued se narran unas semanas de vida de unos personajes abominables, caracterizados por la crueldad patológica, la disposición a cometer los delitos más innobles (por ejemplo, secuestro de personas minusválidas, fraudes de seguro), así como una abulia que se respalda en adicciones tales como: droga, alcohol e intoxicación con sesiones de televisión, de películas pornográficas y *snuff*. El estilo ostenta una impasibilidad y laconismo behavioristas típicos, como ya hemos señalado. La anécdota es mínima, pero rica en acontecimientos dramáticos, cuyo tremendismo queda, sin embargo, integrado en el transcurrir cotidiano con una naturalidad tediosa. Interviene un grupo reducido de personajes, entre ellos Cetarti, el protagonista principal, un frustrado a la deriva, de quien poco sabemos y quien a la muerte de sus familiares (con quienes hacía años había perdido el contacto) no duda en cometer fraudes de seguro; un exmilitar que se gana la vida secuestrando a personas, sádico y adicto a los vídeos porno; Danielito, ayudante del anterior, que alterna su tiempo libre entre la tele y las *pizzas*.

Igual que en los relatos de Fadanelli, robo, adquisición de droga, secuestro, torturas, tardes con tele y cervezas, todo forma parte, indistintamente, de la rutina cotidiana, y constituye la materia misma, aburrida y monótona, de lo real: lo real que abrumba y estremece al lector. Las motivaciones elementales de los personajes resultan abyectas. Éstos proceden a los crímenes, guiados

por el instinto de conservar sus pocos y, al parecer, modestos hábitos, a los que se reduce su dudosa humanidad: inhalar droga o alcohol, dar salida a su libido viendo películas porno o cometiendo una violación si la ocasión se presenta y –cosa paradójicamente horrible en este contexto– dedicarse a sus *hobbys*, como, por ejemplo, el modelismo de aviones de guerra.

A falta de un mínimo comentario moral, lo real viscoso se impone poderosamente. La tele, siempre puesta en algún canal de divulgación científica, proyecta imágenes –de un pulpo que lucha en las tinieblas del océano, de una ciudad que sucumbe a las bombas, de los enigmas de la Segunda Guerra Mundial– con las que se construye un sistema simbólico, residual, de vagos conceptos de lucha, resistencia, voluntad, tiempo histórico. Estas imágenes son los únicos “fenómenos” que aún despiertan en los personajes alguna curiosidad y emociones sinceras, infantiles. Lo que fascina particularmente a Cetarti son los programas de National Geographic sobre la caza de los monstruos que habitan el fondo marino. Los movimientos torpes o violentos de estos animales parecen emitir algún mensaje de complicidad a los hombres, pendientes de las pantallas luminosas, contactando con el subconsciente y reflejando las fantasías.

La característica principal de este mundo es la incoherencia. Las fotos borrosas, las imágenes mediáticas inconexas, las pilas de basura acumulada, que Cetarti encuentra en la casa de su hermano muerto, hacen pensar en las ruinas de una sociedad, desmoralizada por los años de violencia institucionalizada e idiotizada por una cultura superficial: “se había levantado inquieto y se había parado frente al amontonamiento de objetos y se había quedado mirándolo durante un largo rato, como si el conjunto formara un mensaje cifrado que de pronto pudiese cobrar sentido ante sus ojos como reconocimiento a su esfuerzo” (*Ibíd.*: 140).

Son numerosas las obras narrativas que dan cuenta de la degradación de la vida social en algunos países de Hispanoamérica, ahondando en la dimensión cotidiana del crimen. Los individuos corrientes, sin ínfulas de grandeza, a fuerza de vivir en un clima desmoralizado, son involucrados en acciones en el límite de la probidad y la legalidad. En estas historias, la irrupción del crimen no siempre desencadena la reconstrucción de los hechos, pero a menudo sí propicia cambios en la vida del protagonista y reflexiones de índole filosófica, estética y moral – como si el delito fuera el nudo exclusivo de la trama, la peripecia por excelencia. Así se extiende el alcance del crimen: de un síntoma aislado se convierte en un elemento obligado de la experiencia. En los relatos del volumen con el título explícito de *Crímenes* (2010¹⁷), del venezolano Alberto Barrera Tyszka (1960), recaen en la órbita del crimen hechos disímiles: la muerte casual de una transeúnte en una manifestación callejera, pero también el “asesinato” de un murciélago por una mujer temerosa de que se le meta en

¹⁷ Todas las citas son de la edición de Anagrama, Barcelona 2010.

casa. Los crímenes nuestros de todos los días, como abandonar de mala manera al novio, traicionar, conducir borracho, arrastran a los protagonistas a la órbita del crimen generalizado, donde se fusiona lo político con lo privado. En varios relatos, los episodios que sostienen la trama parecen adaptados de la sección de sucesos de la prensa: muerte en un accidente de coche, desaparecidos, traiciones, conflictos pasionales. Luego, en la vida perturbada por el evento inusual se insinúan poco a poco actitudes y evaluaciones propias del género criminal. Los protagonistas de “La nada” ponen su casa y su vida patas arriba para detectar el origen de unas cuantas gotas de sangre que reaparecen insistentemente en el piso de su casa. El protagonista de “Un asunto sentimental” lleva una investigación privada para encontrar a la propietaria de una mano cortada, de la cual queda prendado. Los parientes de un hombre desaparecido en una revuelta callejera (“Balas perdidas”) recurren a la policía, a los medios de comunicación y a las fuentes privadas, para dar con su paradero. A menudo la acción es puntualizada por unas reflexiones que serían naturales en boca de un detective rutinario: “Cualquier crimen siempre enfrenta la misma dificultad: qué hacer con las sobras” (añádase que las palabras se refieren al cuerpo del murciélago eliminado; “La nada”, 2010: 12), o: “Un delito siempre deja rastro” (contexto más grotesco aún: los restos de la pelambre de los perros que el protagonista agrede y muerde llevado por un impulso incontenible; “Perros”, 2010: 83); “La sangre es un combustible muy eficaz, aún más explosivo que la pólvora” (“Balas perdidas”, 2010: 50). Unos sugerentes motivos, como las gotas de sangre, la aguja de coser bocas, la mano cortada y aún seductora, funcionan como símbolos de un “conflictivo imaginario de lo nacional tal como surge en la Latinoamérica actual”, pero al mismo tiempo encajan perfectamente en los dramas individuales representados; por ello, el autor esquivo el peligro de recaer en una alegoría didáctica (Gomes 2010). Al decir de Žižek, la violencia objetiva, es decir, el mal inherente a un sistema político –en este caso la prepotencia de los políticos y militares, burdamente tapada por apariencias de legalidad–, y la violencia cotidiana (crímenes pasionales, delincuencia común) son las dos caras de la misma moneda (2010b: 39). Ésta es la convicción que subyace en las historias de Barrera Tyszka, muy arraigadas en la realidad cotidiana y a la vez condimentadas con notas fantásticas y grotescas (que ya asomaron en la novela *También el corazón es un descuido*, 2001, que es donde Barrera Tyszka hacía a un descuartizador de mujeres sintomático de la violencia que domina la política y contamina a la vez las relaciones humanas).

Esta relación funesta se expone con la mayor contundencia quizá en la narrativa del salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1957). El Salvador fue devastado por unos conflictos internos, cuyo comienzo se remonta a los años 30 del siglo XX, entre los gobiernos militares y los sublevados de los sucesivos frentes populares e izquierdistas. La guerra de los años 1980–1992 fue particularmente cruel y se llevó a unas 100.000 víctimas, cifra apabullante para un

país tan pequeño. Las novelas de Castellanos Moya sitúan su acción en diferentes etapas de la historia salvadoreña y hondureña desde mediados del siglo XX, y los destinos de los protagonistas están relacionados con las turbulencias políticas y el consecuente sufrimiento humano. El ciclo de novelas *Donde no estén ustedes* (2003), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008) y *La sirvienta y el luchador* (2011) forma un fresco sangriento de la historia centroamericana, con unos personajes pertenecientes tanto a los grupos pudientes como a los desprovistos de recursos; algunos de ellos reaparecen en los libros sucesivos, prolongando las historias iniciadas en un momento del tiempo narrativo.

Las vicisitudes personales y familiares están directamente condicionadas por el imprevisible rumbo de la política; los golpes de estado, las guerras intestinas o externas y otros sucesos violentos desestabilizan la vida cotidiana y siembran terror en las ciudades y los pueblos. Lo perpetúan tanto la inteligencia y la policía de las dictaduras de turno, como las guerrillas y los grupos populares, que convierten espontáneamente los eslóganes políticos en pretextos para quemar, destrucciones y matanzas. La violencia golpea con regularidad e impasibilidad en todo lugar y todo momento, arruinando irremediablemente la paz de las familias (*Desmoronamiento*, *La sirvienta y el luchador*) y acabando con la vida de cualquiera, independientemente ya del estamento o rango social. En *La sirvienta y el luchador*, por ejemplo, la persona, humilde pero resuelta, de María Elena, encargada durante toda su vida de trabajos domésticos, funciona como el pivote en torno al que se articulan diversos hilos de la intriga: cada uno de estos hilos tiene por tema una muerte causada por las maquinaciones políticas, aunque en el tumulto se escabullen también crímenes privados. Desde su perspectiva y sus posibilidades limitadas, la mujer trata de desentrañar los enigmas que involucran a sus familiares y conocidos. Mientras “investiga”, se adentra en la maraña de crímenes, unos planeados y otros trágicamente fortuitos, que forman ya el nudo inextricable y sangrante de una violencia que se autorreproduce. Castellanos Moya reconoce que sus novelas son políticas no por elección deliberada del tema, sino porque los seres humanos, cuyo desarrollo y cambios de conciencia le interesan, viven en su propia piel las consecuencias de las frustraciones del “ser político” latinoamericano: “No es difícil imaginar que para muchos escritores haya sido natural respirar ese aire político, incluso intoxicarse con él” (2008: 12). Así, como en la obra de otros escritores aquí comentados, lo político se desmitifica y se traslada desde los salones de las altas esferas a las calles devastadas por la violencia; se convierte en asunto de cada ciudadano (Esposito 2009). Desde una primera persona muy privada, y aprovechando las consecuentes restricciones de visión y conocimiento (personaje ingenuo, a menudo femenino, narración epistolar, de diario), asistimos a los empeños cotidianos de los protagonistas –bodas, disputas familiares, esperanzas laborales, muertes, pérdidas, etc.–, siguiendo el proceso de su destrucción, tanto física como moral, al que los somete la

ley de la violencia en la ininterrumpida serie de enfrentamientos armados, represalias, secuestros, etc. Estas circunstancias de caos y peligro permanente ponen, desde luego, a prueba las capacidades personales de los protagonistas: de tomar decisiones, ayudar a los demás, arreglárselas con sus costumbres, expectativas y sueños, a veces mezquinos, con los que la guerra arrasa.

Es previsible que en un mundo que se desorganiza y reorganiza de un día a otro según la ley de la fuerza y la sospecha paranoica, las investigaciones institucionales o privadas estén condenadas a dispersarse. “Los asesinatos nunca se aclaran. Se aceptan verdades parciales y confusas, los acontecimientos posteriores ponen en tela de juicio las explicaciones vigentes” (Jastrzębska 2011: 328). Nadie logra explicar, por ejemplo, el asesinato de Clemente Aragón en *Desmoronamiento*; la solución llega sólo en otra novela, posterior, se esfuma en un mar de sangre de otras muertes, más recientes, y finalmente nadie es capaz de conferirle la función anticlimática de las revelaciones detectivescas. Los motivos de la convención criminal no cesan de emerger en estas novelas: la inmediatez y la dinámica de la acción criminal propia de la novela negra y el *thriller*, las hipótesis que desarrollan los diferentes personajes, la incursión en la conciencia del malhechor de la *crime story*. Pero nunca, en ningún final de la historia, cristaliza la conciencia superior de alguien que supiera y dominara el misterio del crimen. En *Baile con serpientes* (1996¹⁸) estamos lo más cerca posible de una *crime story*, donde la intriga se desdobra entre la conciencia del criminal y la de sus investigadores (aquí: la policía, los periodistas). Los procedimientos del comisario Handal son típicamente detectivescos:

[E]mpezó a pasearse frente al escritorio: necesitaba pensar, ordenar los hechos, encontrar nuevas rutas para la investigación. Tomó un marcador negro y escribió en la pizarra: «Secuencia». Más abajo detalló: «De 11:30 a 11:45 en Plaza Morena. Entre 12:30 y 13:00 en la San Mateo [...]». «Dónde atacaría la próxima vez» (Castellanos Moya, *Baile con serpientes*, 2002: 88–89).

Pero el lector, quien sabe que en rigor no hay motivo, sino que el criminal actúa en un universo alienado, no sujeto a la lógica común, tiene razones para considerar las medidas del comisario como totalmente anacrónicas e inoperantes, por más experto que sea éste en su profesión. El choque entre las rutinas de la investigación y el universo fantástico donde el criminal siembra la muerte con la ayuda de sus serpientes asesinas, se convierte en la alegoría de un mundo que ha renunciado al uso de la razón, eligiendo en su lugar el ejercicio del poder reducido a la pura violencia. Y ésta se generaliza de tal modo que se identifica con la casualidad (en la novela comentada mueren en sucesivas hecatombes, totalmente “espontáneas”, decenas de personas, desde jefes de partido hasta mendigos callejeros). La transición, aparentemente dentro de la misma estética del policial, desde la casualidad rigurosa hacia la casualidad

¹⁸ Citamos la edición de Tusquet, Barcelona 2002.

como principio supremo, resulta particularmente pasmosa. La muerte individual, el asesino como persona excepcional y la investigación que lo persigue se anulan en un universo (des)organizado por la violencia; “la verdad, aquel trayecto que va del ocultamiento al desocultamiento y viceversa, se pierde, no es alcanzable, y si se llega a saber será, precisamente, el ejercicio mismo de la violencia que se constituye en telos de sí mismo” (Noemí 2008: 91–92). La realidad se configura como una máquina mortífera (según lo veían, asimismo, los tiranos literarios mencionados en el capítulo 3): “Olvídense de ellos [...]”, dice el Vikingo, de *La sirvienta y el luchador*, a la mujer que quiere saber de una pareja de secuestrados, “Si el gordo se los llevó, a esta hora ya están fríos. Es el procedimiento. [...] Llevan a muchos cada día. Ya le dije. Uno no se fija en las caras. Van vendados y el miedo los hace a todos iguales” (2011: 247).

Otro tema que, como ya se ha dicho, desde hace unas dos décadas alcanza gran visibilidad en la narrativa hispanoamericana y se conecta con el de la violencia, es el de narcotráfico (véase, Fernando Vallejo, *supra*). El narcotráfico debería considerarse como un tipo de criminalidad fronteriza, entre la sistémica, objetiva, y la individual; porque, por un lado, enrolla de forma ilegal a decenas de miles de personas, pero, por otro, en países como México, Colombia, Venezuela o Bolivia, sus estructuras se infiltran en las estatales y crean estados dentro del estado. El negocio se desarrolla una eficaz organización económica y logística, así como una jerarquía de mando que se escalona desde la cúpula, es decir, los capos y sus familiares hasta los distribuidores de al por menor. En este capítulo que versa sobre las distintas percepciones del crimen –como motivo que conforma el universo representado y como problema valorado dentro de la ficción misma– incluimos algunos ejemplos de aproximación literaria a esos peculiares dominios de los narcos, que se sustraen a la legalidad estatal y a las normas ciudadanas. Señores en sus fincas y tierras, inauguradores, por decirlo irónicamente, de nuevos estilos de vida, los narcos conforman un peculiar grupo, muy semejante a la mafia. De diversa extracción racial y social, consolidan sus vínculos a través de una serie de actividades muy precisas: jerarquíaseudomilitar; ritos, de religiosidad sincrética y otros, que crean dependencias tribales entre los miembros; fidelidad a un cruel código que promueve la solidaridad y la obediencia.

La proverbial riqueza que consiguen los capos de los cárteles forma parte de las fantasías colectivas desarrolladas en torno a esta actividad ilegal. En la novela de Diego Paszkowski *El otro Gómez* (2001), la posición social del empleado de banco contrasta violentamente con la del jefe de un cártel: el insignificante y fracasado Gómez, modesto representante de la clase media, es casualmente tomado por un capo y forzado a ocupar ese singular “puesto directivo”. En esta versión degradada de Cenicienta, el protagonista experimenta la increíble levedad del ser que puede otorgar una inmensa fortuna, de esas que hacen desvanecerse todos los problemas financieros. Gómez su-

cumbe de la forma más trivial ante la impresión que produce la opulencia. En cierta medida, el narcotraficante ha sustituido hoy, en el imaginario colectivo de los países afectados, al antiguo bandolero, héroe popular. El personaje de Jaime Villa, capo del narcotráfico boliviano de *La materia del deseo* (2001), de Paz Soldán, se inscribe en este cliché del delincuente que conserva gran sensibilidad hacia las desgracias del “pueblo” y tiene su propio criterio de la justicia: “Ése era el Villa de la leyenda, el que regalaba dinero en los barrios pobres, se hacía traer las putas de Amsterdam, compraba ministros con lo que le sobraba de sus visitas en Medellín, hacía descuartizar a sus enemigos” (2001: 118)¹⁹. Al mismo tiempo, el narrador de esta novela, ciudadano de otro mundo, profesor de Ciencias Políticas en una universidad de Estados Unidos, experimenta el consabido embrujo que provoca la aparición de un hombre fuerte (véase el capítulo 4): “tenía un carisma peligroso. Uno no podía dejar de escucharlo ni de mirarlo, y se sentía que no hablaba en metáforas ni hipérboles, que todas sus palabras debían entenderse tal cual eran pronunciadas” (*Ibíd.*). La seducción mental que ejercen los poderosos es un tópico, ya que se ejemplifica continuamente en la narrativa hispanoamericana; las versiones del “chingón” (como el Artemio Cruz de Fuentes), malo e impresionante, se encuentran tanto en las nuevas entregas de la así llamada “novela del dictador” (deudora también, en muchos casos, de los géneros criminales; véase *La fiesta del Chivo*), como en la narrativa con efecto pseudocriminal.

Convoquemos ahora una breve novela del mexicano Yuri Herrera (1970), titulada *Trabajos del reino* (2004²⁰), cuya trama se basa en unos hechos que deben de ser muy corrientes en el México actual: la captación de un joven indigente en las estructuras del narcotráfico, el proceso de su integración, su decepción con el crimen y su posterior huida de la red mortífera (la novela empieza y termina con la misma palabra, *sangre*). Autor de peculiares narraciones, especie de poemas en prosa con protagonistas que son marginados sociales, Herrera opina, como gran parte de la sociedad mexicana, que la influencia económica, social y cultural del narcotráfico es un “ingrediente ineludible de nuestro drama cotidiano” (*Trabajos del reino*, 2010: 37). El protagonista de esta novela es el Artista, cantante de corridos, paria y perdedor resignado con su destino, que malvive ejecutando su profesión en bares de mala muerte. En este camino de perdición se interpone El Rey, quien interviene como el legendario justiciero

¹⁹ En países como Bolivia, donde el cultivo y consumo de la coca forma parte de una cultura milenaria, la cuestión se complica. Los narcotraficantes se benefician a veces de la injusta fama de “patriotas”, preocupados por la identidad cultural de su país, así como por la suerte de los vastos grupos de campesinos que ganan su pan cultivando coca. Un protagonista de la novela de Edmundo Paz Soldán critica la decisión del presidente, considerando que es servilismo obedecer a las sugerencias de los Estados Unidos: “Ahora quieren que erradiquemos los cocaleros, y el gobierno lo hace sin protestar, sin argumento de identidad cultural que valga. Algún día nos dirán que cambiemos el nombre al país, y lo haremos” (*La materia del deseo*, 2001: 79).

²⁰ Citamos la edición de Periférica, Cáceres 2010.

en un pleito, matando de forma espectacular al adversario del Artista. Acto seguido, contrata los servicios de éste y lo invita a vivir a su Palacio. La vida del protagonista se transfigura en un abrir y cerrar de los ojos: de mendigo pasa a la categoría de servidor de un Rey, tras cuya figura, sacralizada por el extraordinario estilo de Herrera, mezcla de épica popular y poesía de los bajos fondos, se adivina fácilmente a un capo de cártel.

Al resumir el argumento, se obtiene una historia que acumula unos hechos de los que se alimentan a diario la prensa y otros medios en México: ajustes de cuentas sangrientos, accidentes callejeros, captación de jóvenes para el negocio, descripciones de suntuosas mansiones. En el lenguaje de Herrera, ello adquiere, sin embargo, la calidad de una fábula de Scheherezade moderna. En los ojos de sus seguidores, al Rey le rodea un aura sagrada, como a los antiguos señores cuyo poder es avalado por la investidura divina. El Artista se emociona al contacto con esta personalidad, que irradia seguridad y fuerza paternal:

¿Quién aceptaba el calvario por los demás? Él era su manto, la herida que se agranda para que al resto no duela (*Ibíd.*: 45).

A algunos el rey les acariciaba el cabello o les aconsejaba en tono grave. Luego ellos le querían besar la mano o se abrazaban a sus rodillas, el rey dejaba que lo adoraran un momento y después los quitaba con tierno rigor (*Ibíd.*: 59).

Mientras que el Artista se inicia en el funcionamiento del negocio y de la etiqueta “cortesana”, va pasando del estado de deslumbramiento al de revuelta contra el yugo de servilidad impuesto a su persona y su arte. Así que en cierto modo es una fábula sobre el artista, elevado de la nada a la gloria, y luego rebelado contra su jaula de oro. Revive así el tema del poder, aquí un poder criminal, que arrastra a los artistas y los intelectuales en su órbita²¹. “El discurso del arte siempre desbordará el discurso pragmático del poder”, afirma sin embargo el mismo Herrera (2010: 37).

A las influencias que el autor dice entreverarse en su obra (los moldes del relato policiaco, el drama y la picaresca) se añade el lirismo innovador que saca brillo al lenguaje coloquial y a la jerga de los narcos. En su momento, el Artista de la novela, inspirado, compone nuevos corridos sobre las hazañas de sus nuevos protectores. En la cultura mexicana actual, los así llamados *narcocorridos*, difundidos incluso por las productoras de música y los medios de comunicación, se crean a menudo por encargo de los jefes del negocio de la droga. La prosa de Herrera se nutre pues del laconismo y la emotividad de estos cantares, que derivan de los antiguos corridos mexicanos, baladas populares que convertían en héroes a los bandoleros, los famosos prófugos de la

²¹ “En México, [los artistas] piden las becas del Estado; si Televisa o las fundaciones privadas ofrecen algún tipo de favores, también los toman; y algunos llegan hasta los financiamientos culturales originados en el narcotráfico, despreocupándose del origen de los fondos. [...] Varias distinciones que las generaciones precedentes hacían entre público y privado, legal e ilegal, están desvaneciéndose” (Canclini 2010: 190).

ley y también los caudillos populares como Pancho Villa y Emiliano Zapata. El narcocorrido, que cobra gran popularidad desde los años 70 (en el norte de México, trasladándose luego a otras partes), da cabida al mito del *narco* como “criminal bueno”, personaje presente en las culturas populares de todas las épocas. Los implicados contribuyen ellos mismos a afianzar esta imagen, definiéndose “como defensores de los valores regionales y luchadores por el progreso. Sostienen que su industria, aun cuando ilegal, beneficia a Latinoamérica pues atrae enormes cantidades de dinero, promueve el desarrollo y reduce el desempleo” (Ovalle 2005: 9).

Los escritores quedan hoy atraídos por el tópico de la extravagancia brutal e inimaginable riqueza de los narcos, imaginando los “palacios”, aislados en zonas desérticas, donde éstos instauran sus “madrigueras” y centros de mando (además del libro de Herrera, véase *Fiesta en la madriguera* del mexicano Juan Pablo Villalobos, Anagrama, Barcelona, 2010). Son series de recreaciones literarias de la vida de los narcos desde dentro; una peculiar variante de *crime story* que enfoca la vida cotidiana de los delincuentes, donde la brutalidad de sus actividades diarias queda tamizada por el lujo vulgar y la suntuosidad de los jardines.

Herrera ha sido elogiado por internarse en el tema de las costumbres de los narcos sin la crudeza del realismo sucio o el estilo periodístico. Ha indagado, en cambio, “en los significados ocultos y en la psicología de los arquetipos que conforman su galería de personajes” (Parra 2005). Ha mostrado persuasivamente no sólo la guerra por las influencias y las ganancias del negocio vedado, sino sobre todo la guerra de la febril ambición, la voracidad impetuosa y la dignidad ofendida, que sólo se aplacan con el código de venganza y muerte. A la vez que dirigen sus operaciones, que minan la economía y el sistema judicial del país, los narcos desprecian soberanamente y aterrorizan a los “otros” que quedan fuera de su imperio, a los blandengues que no entran en el negocio; necesitando al mismo tiempo, “porque el susto de los otros alimenta bien” (*Ibíd.*). Se instaura un juego de miedos especulares entre la delincuencia organizada y el resto de la sociedad. El miedo al criminal en los géneros clásicos cohesiona a una sociedad que se obstina en dar alcance a su chivo expiatorio para expulsarlo y garantizar su propia reproducción. En la novela de Herrera, lo mismo pasa en el interior del “reino” de los narcotraficantes, donde nunca cesan la sospecha, la vigilancia y la guerra al “chivato”. Se nos recuerda de este modo una verdad fácilmente reprimida, a saber, que las bases de cualquier comunidad son criminales (reminiscencia de tantas teorías, desde Freud y Benjamin hasta Foucault).

En la vida diaria, según vemos en la narrativa pseudocriminal, se hacen corrientes las situaciones en que uno se pregunta, como el conductor borracho de Barrera Tyszka, autor de un crimen involuntario: “¿qué somos capaces de hacer cuando estamos borrachos, cuando no hay control, cuando nadie nos

observa, cuando ni siquiera la memoria nos ve?" ("Anoche", del volumen *Crímenes*, 2009: 120). Son preguntas sobre los límites de la cordura, la decencia, la (im)previsibilidad de la conducta humana, que se hacen apremiantes en épocas de crisis y violencia políticas, de penuria, de colapso de los vínculos sociales. Porque la reflexión más o menos nihilista que se teje entre las líneas de las historias seudodetectivescas, de Roberto Bolaño, Guillermo Fadanelli, Diego Paszkowski, Carlos Busqued, Horacio Castellanos Moya o Alberto Barrera Tyszka, nos lleva sobre la pista de la verdadera "víctima" de los crímenes diversos: es la sociedad civil. Aunque sea cierto, por otro lado, que esta "víctima" ha incorporado el crimen y la violencia como "un instrumento útil para resolver problemas y una imagen casi diaria en las calles [...] una experiencia inevitable en la vida de las familias" (Jastrzębska 2011: 331).

En lugar de la sociedad civil, ciudadana y demócrata, se organizan nuevos reinos y organizaciones provisorias, con nuevas leyes implacables. Dando testimonio de impotencia frente a su propagación, cabe nombrarlas "anticivilizadas".

Indagación de la justicia

Las novelas siguientes se distinguen por dar lugar a extensas reflexiones explícitas sobre el funcionamiento de la justicia en la actualidad hispanoamericana. Como en las "novelas de crímenes" (*crime story*), se pone en tela de juicio "algún aspecto de la ley, de la justicia o de la forma de gobernar la sociedad" (Symons 1982: 254–257). La primera, *Tesis sobre el homicidio* (1999²²) de Diego Paszkowski (1966), es, como lo indica el título, una hipótesis sobre la eventual impunidad de los actos criminales, que toma cuerpo en una historia ambientada en las esferas jurídicas de la Argentina de hoy. La segunda, *Grandes miradas* (2003²³) de Alonso Cueto, entra de lleno en una situación de terror estatal, la "época Fujimori-Montesinos" en Perú (1990–2000), y presenta el desmoronamiento del sistema judicial bajo la presión del autoritarismo.

Tesis sobre un homicidio no incluye descripciones de la violencia callejera; en cambio, destacan en ella teorizaciones sobre el trabajo y la moral de los juristas actuales, que al fin y al cabo se revelan como corroídos por el escepticismo y la desesperanza; nada más alejado de la idea de la justicia en tanto pilar de una sociedad estable.

La trama nos hace asistir a los preparativos de un crimen, mientras enfrenta a dos adversarios en un extraño partido intelectual en que la apuesta es la razón de ser, o, al contrario, la inutilidad de la justicia y del sistema legal. Por

²² Citamos la edición de DeBolsillo, Buenos Aires 2007.

²³ Citamos la edición de Anagrama, Barcelona 2005.

un lado está Paul, un joven francés, estudiante asiduo de derecho, por otro, el ilustre jurista Roberto F. Bermúdez, quien imparte en Buenos Aires un curso de derecho penal para jóvenes graduados con expedientes brillantes. La narración entrelaza las perspectivas de estos dos protagonistas. Paul, suerte de Raskolnikov contemporáneo, pretende demostrar que la “justicia es ciega” pero entendiendo la expresión de una forma inusual, es decir, que las sentencias y las condenas están supeditadas al capricho de la fortuna con los ojos vendados. Según él, los que integran el sistema legal “estuvieron siempre equivocados al descartar la anarquía, el azar como motor de todas las cosas” (*Tesis sobre un homicidio*, 2007: 47).

Paul, quien es además hijo de unos antiguos amigos de Bermúdez, diplomáticos franceses, se inscribe en el curso de Bermúdez y en las catorce semanas de su duración, planifica y realiza un crimen “perfecto”, dejándole al profesor de derecho unas pistas claras y desafiándolo a reconocer que el sistema legal es una ilusión falaz.

Más de un siglo después del protagonista de *Crimen y castigo*, otro joven rebelde vuelve a negar la existencia de un sentido trascendente en la vida individual y social. Dicho sea de paso, el concepto de Dios se convoca una vez en la novela, cuando Bermúdez, en una de sus temibles conferencias, se adjudica el poder absoluto sobre sus discípulos: “¿Está claro, doctores? No van a hablar si yo no les pido [...]. Van a hacer y pensar todo lo que yo quiera que hablen y piensen. Yo, acá, soy algo más que Dios [...], si ustedes tienen que defender a un inocente y a mí se me ocurre declararlo culpable, es culpable” (*Ibíd.*: 33).

Dios no es aquí más que una metáfora cotidiana, desacralizada, para designar la fuerza que otorga poder legítimo sobre las comunidades humanas. De forma parecida se enfocan los órganos de la justicia en *Grandes miradas* de Cueto:

[U]n juez no es un trabajador así nomás, es un dios superpuesto a los hechos, una brújula, alguien de quien depende que se haga justicia, a quien los justos del mundo observan con esperanza, para que la gente pueda creer que el trabajo, el amor, la honestidad son posibles, que la vida social, las relaciones entre la gente tienen sentido (2005: 105).

No obstante, en ambas novelas, estos altos conceptos se desbaratan en el curso de la acción. Tanto en la del peruano, como en la de Paszkowski, la justicia obra socavando sus propios supuestos. Uno de ellos queda puntualizado por el engreído Bermúdez de *Tesis...*: “Les estoy diciendo que el primero [entre los delitos contra las personas; N.P.], el homicidio, es la base de todo. Que si no entendieron eso no entendieron nada. La vida. El derecho a la vida. Eso es lo más importante. Eso, y la justicia” (2007: 102). Los acontecimientos confirmarán no sólo la tesis de Paul, de que la justicia es ciega y arbitraria, sino el hecho de que sus ministros no vacilan a la hora de delinquir.

La novela de Paszkowski cobra su interés, entre otros, poniendo en evidencia cómo ha cambiado el escenario de las historias que dramatizan el dilema del crimen premeditado, que atenta contra la justicia divina y humana. Entre Raskolnikov y Paul median muchas décadas de retos, desilusiones y límites de lo humano trascendidos y violados. El crimen con que el primero exploraba el alcance de la libertad y responsabilidad individuales y se otorgaba el derecho a matar denunciando la organización hipócrita de la sociedad, podía parecer en su época excepcionalmente osado. En cambio, para Paul, matar es un acto que apenas requiere una lucha de ideas previa. A fines del siglo XX, los problemas que se le imponen al “transgresor” de la novela de Paszkowski, resultan ser más bien técnicos: cómo, en un entorno más que familiarizado con el crimen, darle a su acto la debida resonancia y cómo no dejarse atrapar. Subrayemos que Paul no se propone, con su crimen gratuito, dejar atónito a medio mundo ni iniciar una revolución. Lo hace para demostrar simplemente la ninguneidad de las virtudes cívicas que considera obsoletas y ridiculizar a sus pregoneros. Cuando se imagina la reacción de Bermúdez, suponiendo que éste no lo delatará por lealtad a sus padres, antiguos amigos, piensa lo siguiente:

[...] sabiendo lo que he hecho me estará dando la razón [...] la justicia es inservible para contener la furia en los ciudadanos, que alguna vez, y por cualquier motivo, podría desatarse, todos los ciudadanos de pronto conscientes de la inutilidad de la justicia y aprovechándose de ello para hacer que el tiempo pase más rápido, que todo sea más entretenido, que unos maten a los otros y los otros a los unos y todos se maten entre sí, que la vida tenga al fin algo de emoción, y qué aburrido es el Derecho [...] (*Ibid.*: 144).

Otra vez, la visión diríase hobbesiana de la humanidad prevalece sobre el optimismo racionalista. Sin el freno de la justicia legal nos ganarían las pulsiones destructivas elementales. Pero aquí no es una advertencia disuasoria, sino una especie de credo de un asesino *in spe*, estremecedor, entre otros, por el tipo de argumentos, pueriles y peligrosos, que esgrime (“que la vida tenga al fin algo de emoción”). Más que pariente de los anarquistas del siglo XIX, Paul lo es de los protagonistas de su película favorita: *Natural Born Killers* (1994), de Olivier Stone. La protagoniza Juliette Lewis, quien es para Paul la única persona “real” (y de hecho fantasmal), su amor, su guía espiritual, una especie de perversa Virgen protectora de la era pop. Como los héroes de esta cinta, Paul carece de una motivación “normal” para cometer asesinatos, a no ser el deseo de querer vivir un momento de *thrill*. De repente pareciera que sus planes criminales obedecen tan sólo a una típica carencia afectiva, causada probablemente por una relación frustrada con los padres, seres incompletos, cuyo rango social y financiero encubre una nada atroz y rutinaria. En efecto, en la novela de Paszkowski se hace presente el elenco de cuestiones a las que antes

se ha aludido a propósito del “complejo del crimen” en la sociedad consumista: la banalidad del mal, la violencia que satura los medios de comunicación, la búsqueda de experiencias “reales” por los hijos de una clase media amplia y acomodada. Paul sería un ejemplo, un tanto demasiado didáctico, del sentimiento de pérdida del rumbo existencial, que, al parecer, afecta tanto a los jóvenes de las sociedades europeas como a los hijos de la última generación de militantes y activistas de las izquierdas hispanoamericanas. Los jóvenes se han quedado sin una ideología firme (salvo la del consumismo, aunque en Hispanoamérica no sea tan generalizado), que les diese razones para emprender actividades y sentirse integrados en la sociedad. Como ocurre en las novelas de Roberto Arlt con los parias del primer capitalismo financiero de comienzos del siglo XX, Paul acaricia la remota idea de distinguirse gracias al crimen, aunque la aprobación (hecha a regañadientes) pueda venirle sólo del padre simbólico, su profesor de derecho.

El crimen “perfecto” encuentra, sin embargo, su castigo; este caso no llegará pues a parar en los voluminosos archivos de los casos irresueltos (siempre abrumadoramente más numerosos que los resueltos). Pero la justicia triunfa aquí a costa de sí misma. La probidad de Bermúdez se colapsa, ya que, para castigar a Paul, tiene que violar los principios que como teórico y práctico del derecho considera inamovibles. Uno de ellos es la antes mencionada protección de la vida. Habiendo capturado a Paul gracias a subterfugios ilegales, Bermúdez usa de sus conexiones para empeorar al máximo las condiciones de su pena: “que fuera al pabellón común [...], vamos a ver cómo se las arregla, pensé [...] si tiene suerte lo matarán a las pocas noches” (*Ibíd.*: 211–212). La justicia vuelve a sus raíces remotas: diente por diente... Asfixiarlo, no dejarlo respirar” (*Ibíd.*), piensa Bermúdez, doblando involuntariamente el papel de Paul, que antes había hecho lo mismo con su víctima escogida al azar.

Así, el perseguidor queda igualado con el criminal, mediante el uso subversivo del clásico método de identificación. Este acercamiento final, que anula la ficción de la legalidad (precisamente del modo que quería Paul), se anuncia además imperceptiblemente en el desarrollo de la acción: igual que el joven asesino, que tiene una relación fantasmagórica con Juliette Lewis, el mismo Bermúdez hace depender su vida de la esperanza de que su mujer, que lo dejó hace mucho tiempo, un día vuelva con él. Él tampoco le encuentra un sentido a su existencia, se sume en el alcoholismo. El criminal morirá, pero su tesis antilegalista se tendrá en pie.

A grandes rasgos, la historia termina con una situación parecida a la de *Lodo*, de Fadanelli: con el protagonista en la cárcel y con la justicia, paradójicamente, derrotada. El narrador de Fadanelli lo asume con un apabullante sentido común:

[L]a justicia estaba más relacionada con el talento que posee un grupo de hombres para imponer su ley a otros hombres. [...] En realidad la cuestión de la justicia es un asunto bastante complejo como para querer comprenderla a través de inmaculados principios éticos. Tomando en cuenta su capacidad de corromper a los gobiernos, su poder económico, más el arraigo que tienen en sus comunidades ¿no es justo que los narcotraficantes den a cada quien su merecido? El juez no es un sacerdote que obtiene su poder de un Dios llamado «Voluntad General», es más bien el representante de un grupo para el que la justicia se halla ligada a sus intereses. ¿Podría yo refutar una teoría de esa naturaleza? (*Lodo*, 2002: 299).

En la narrativa seudocriminal hispanoamericana que comentamos, la justicia es casi siempre rebajada a un juego sucio o a una coartada de las pasiones más elementales. La frecuencia del tema puede explicarse primeramente por las largas décadas de corrupción y autoritarismo estatal que sufrieron varios países de la región en el siglo XX (desde el Cono Sur hasta la República Dominicana). En segundo lugar, la crítica de la criminalidad e ilegalidad respaldada abierta o tácitamente por algunos gobiernos del continente coincide, en el cruce de los milenios, con la crítica global de la noción y de la institución de la democracia occidental, cuyos desperfectos se vienen evidenciando desde perspectivas diversas (neomarxismo, psicoanálisis, teorías poscoloniales y de la subalternidad). Desde Marx hasta Balibar se ha ido demostrando cómo las ideas supuestamente tan universales como “género humano”, “raza” o “igualdad” de hecho se basan en exclusiones o en el ocultamiento de las contradicciones en que se apoyan los sistemas. Muchas de las democracias hispanoamericanas han acumulado pues, en sus pocos años de práctica, tanto los defectos predemocráticos de la época colonial hispanoamericana (autoritarismos, supersticiones clasistas y odios), como los posdemocráticos mundiales (entre otros, actitudes consumistas en vez de ciudadanas).

Grandes miradas, de Alonso Cueto, recrea la realidad cotidiana del Perú de los años 90, sometida a la presión de una política de crímenes, abusos y enfrentamientos con el terrorismo. Los individuos buscan la justicia por su propia cuenta, en el supuesto de que es un valor inamovible, mientras que las instituciones estatales, que en el relato policial clásico apuntalan la ley y la moral colectiva, aquí obstaculizan las investigaciones privadas, provocando directamente la caída de dichos valores (un tema que se perfila igualmente en las novelas de Castellanos Moya; supra). Las vicisitudes individuales tienen como escenario pues a una sociedad en decadencia o ya directamente en ruina, donde los medios de comunicación oficiales abogan, con arrogante hipocresía, por la democracia, la transparencia y la justicia, mientras que lo que se juega en realidad son los intereses del poder en sus formas más crudas. Esta novela, que en ello se acerca a las “del dictador”, abarca reflexiones sobre el poder autoritario, un poder en flagrante contradicción con el concepto de justicia. Se discute en ella la validez de los valores colectivos desechados en

la práctica pero pregonados teóricamente por los autoritarismos. Se presenta asimismo el impacto corrosivo del poder criminal en la vida social a través de un abanico de actitudes individuales, desde la complicidad, pasando por el conformismo, hasta la resistencia. En una realidad así, descorazonadora como la de la novela negra más negra y los neopoliciales, el individuo apenas tiene posibilidad de fraguarse un camino hacia la verdad sin arriesgar seriamente la vida. Los actos violentos que aquí se plantean quedan parcialmente justificados por la actitud reprochable de los políticos contra los que se dirigen.

En *Grandes miradas* llama la atención la cantidad de valoraciones éticas sobre la mencionada decadencia de la legalidad. Cueto salda las cuentas con la década del gobierno autoritario de Fujimori (1990–2000). El relativo fragmentarismo y la pluralidad de perspectivas subjetivas articuladas conjuntamente, como en la narrativa de Vargas Llosa, permiten una presentación simultánea de distintas posturas éticas individuales (abundan las introspecciones en la mente de los personajes). La trayectoria vital de uno de los protagonistas, Javier, que lo lleva desde su idealismo juvenil al conformismo de un colaborador del sistema, se parece, además, a las experiencias de Zavalita, el protagonista de *Conversación en La Catedral*. Todos, incluidos Montesinos y el presidente Fujimori (protagonistas también), son conscientes de que la vida social se ha convertido en una lucha encarnizada regida por las pulsiones elementales; una lucha primordial por los beneficios fraudulentos y la supervivencia. En el ambiente emocional de la novela destaca la amargura generalizada, entre otros, de aquellos que todavía se resisten a caer en la ignominia. Las reflexiones de los personajes imprimen a la novela un cierto tono moralizador, que suena con (¿deliberado?) anacronismo al cotejarlo con la brutalidad de los horrores descritos (las torturas y masacres del servicio de inteligencia estatal). Del mismo modo, el idealismo moral del único personaje “puro” resulta irónicamente ingenuo, proyectado contra el fondo de la sucia realidad política y social de los años 90:

Vamos, vamos, Guido, no seas iluso. ¿Quién quiere salvar al mundo hoy en día? ... Y él arremetía. ¿Qué pasa si todos los abogados se dedican a la actividad privada? ¿Y cómo va a irles bien a los abogados privados si el sistema judicial es una basura, pues? Un juzgado no es una oficina, un juez no es un trabajador así nomás, es un dios de los hechos, les da su valor, les hace significar algo, un juez es una brújula, alguien a quien los justos del mundo observan con esperanza, así la gente puede creer que todo es bueno [...], que la sociedad tiene sentido (*Grandes miradas*, 2005: 26).

Por estas ilusiones, a su manera “totalitarias” también en su idealismo, por esa soberbia moral, insostenible en la era Fujimori-Montesinos, el justo pagará con la vida, mientras que los sobrevivientes aceptan el estado de cosas, permeado por la corrupción y el terror; o bien, como algunos otros, en minoría, declaran una guerra personal suicida: un presentador de televisión rompe con

su conformismo y se niega a difundir las falsedades gubernamentales; una joven aprendiz de periodista ayuda en la investigación de un asesinato encargado por los servicios de inteligencia; una mujer desesperada planea el atentado contra el sangriento Montesinos (aquí la narración despliega los recursos del suspense). Las posibilidades de los disidentes parecen, sin embargo, mínimas frente a un aparato estatal represor, organizado en torno a la idea de la lucha despiadada y la ley del más fuerte. Por encima de todos está el individuo predator más poderoso. Desde la perspectiva íntima del jefe de la inteligencia Montesinos, uno de los personajes foco, la tarea del político es someter a la fuerza a los demás; intimidarlos y mantener a raya sus instintos igualmente salvajes como el suyo.

La realidad del Perú de la década ominosa se describe con un tono apocalíptico que se extiende también al paisaje urbano, devastado y deprimente. La dignidad humana, los valores comunitarios, el sentido de la justicia han quedado arrasados por una política que en las cavilaciones del mismo presidente Fujimori (ficcionalizado también en la novela) es mortificadora: “una máquina de producir cadáveres” (*Ibíd.*: 46). Consecuentemente, la mentalidad de los que viven expuestos a la influencia corrosiva de tal poder se adapta a los tiempos que corren (“¿Qué importa trabajar para un gobierno de mafiosos? ¿No son todos los gobiernos una mafia? ¿Los más democráticos en cualquier sitio no lo son?; *Ibíd.*: 204). La metáfora del excremento se impone fácilmente al pensar en una sociedad en la que los instintos primordiales se ponen al descubierto (“O sea no hay justo, me entiendes, no hay justo o injusto... O sea, López no será un santo pero te diré que también, que todos son la misma mierda, Guido. Toda la gente es una mierda, todos somos igualitos”; *Ibíd.*: 55)²⁴.

A través del género criminal y del personaje del detective clásico, relativamente independiente de las instituciones del poder, la sociedad misma (la capitalista del cruce de los siglos XIX y XX) verificaba sus mecanismos de conservación. Se permitía “la violación del orden preestablecido que [sin embargo había] de ser forzosamente restaurado mediante la sobrehumana actuación de un personaje más o menos gris, para que las leyes de los poderosos sigan imperando” (Vázquez de Parga 1986: 17). A partir de la crisis de este modelo narrativo, que se inició en la corriente negra de los años 30, el detective se traslada del lugar fronterizo que ocupa entre las instituciones de control y la sociedad, y se hunde en el caos de la realidad cotidiana, siendo cada vez más crítico con las agencias del estado. En el relato con efecto seudocriminal de hoy, el que investiga descubre la culpa de sus teóricos aliados (la policía, la

²⁴ Metáfora frecuentísima en la modalidad seudocriminal (previsiblemente también la novela negra y el neopolicial) de otras lenguas. En *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro* (1997), de Tabucchi, un abogado dice: “para comprender las miserias de esta vida hay que meter las manos en la mierda, perdóneme la palabra, y sobre todo ser consciente de ello. Y no me obligue a ponerme retórico porque ésta es retórica barata” (2002: 55).

justicia oficial), culpa que también rebota en él, porque no sólo lo convierte en víctima de la violencia difusa, sino también lo fuerza a ser su transmisor pasivo o activo.

La violencia ubicua –que se extiende desde las calles de las barriadas hasta los gabinetes del Estado– parece exteriorizar y multiplicar lo peligroso que anida en cualquier individuo. Recurrimos a un relato de Barrera Tyszka (“¿Por qué a las mujeres no les gustan las películas pornográficas?”, de *Crímenes*) con su impactante escena final, que ilustra la unidad de todos en lo abyecto (remitiendo, de paso, al principio de empatía que comentamos en el capítulo anterior). Una mujer que ha venido al hospital para ver a su marido en estado de coma se entera casualmente de que aquél tiene una amante. Abrumada por las emociones encontradas ingresa por error a la habitación donde yace, muriéndose de cáncer de pene, un violador convicto. El hombre empieza a tocarse en su presencia y ella, en vez de huir, permanece leyendo en sus ojos “una melancolía indescifrable” (Tyszka, “¿Por qué a las mujeres...”, 2009: 141).

Ante la ubicuidad y la perfecta integración del crimen en la vida, la noción de culpa obviamente se difumina. ¿A quién le corresponde, pues, perseguir y acusar? ¿Perseguir y acusar a quién? Los grupos claramente culpables, como los del crimen organizado, se han infiltrado tan hondo en las estructuras administrativas que extirparlos acarrearía la amputación de varios órganos vitales de la sociedad. En estas condiciones no es de extrañar que la fórmula detectivésca clásica se haya convertido en una cita, útil para convocar paródicamente las épocas en las que la razón cartesiana y la noción de justicia universal aún estaban en forma. Hoy en cambio, las novelas llevan implícito el mensaje sobre el fin de la justicia ilustrada y la instalación de la ley de la sangre; esa sangre que el mexicano Juan Villoro, en su ensayo “La alfombra roja”, interpreta como el sustento del único orden que en su país resulta efectivo, el de los narcos: “Si no haces correr la sangre, la ley no es descifrable, escribe Lyotard a propósito de «La colonia penitenciaria». Tal es el lema implícito del crimen organizado. Su discurso es perfectamente descifrable. En cambio, la otra ley, la «nuestra», se ha difuminado” (2008a).

Tales son las consecuencias de la hegemonía mundial del capitalismo en sus formas actuales, dirían sus críticos. La violencia que brota de forma imprevisible, la criminalidad organizada pujante que extiende su alcance funcionan “como un espejo en el que aparece con todas sus contradicciones la cultura contemporánea” (Restrepo cit. en Ovalle 2005: 12).

Las investigaciones pseudodetectivescas y las nuevas formas de compromiso

“[E]l desaliento, el crimen y el asco son las contraseñas con que el nuevo milenio recibe a los escritores que aún sienten el peso de lo real como un íntimo compromiso de su oficio”

(Miguel Gomes)

En la narrativa seudocriminal hispanoamericana se dan la mano la tradición del policial metafísico y la del neopolicial latinoamericano, como se ha dicho antes. De ahí que tantas investigaciones se vean truncadas por las aporías de la posmodernidad, lo cual no impide, sin embargo, que, al fin y al cabo, los misterios investigados terminen por revelar su naturaleza política. El relato de la investigación se transforma en la indagación del funcionamiento de los órganos de justicia y de la autoridad abusiva en las turbulentas décadas de la historia de Latinoamérica en el siglo XX. Unos temas que en la modalidad metafísica cobran alto grado de generalización, aquí se proyectan sobre el fondo histórico-político reciente.

El vínculo entre la convención negra y la política latinoamericana es de una evidencia unánimemente reconocida. En este sentido, es el varias veces citado argentino Ricardo Piglia quien explora ejemplarmente las huellas del género en aquella literatura que construye su trama en torno a lo ocultado por las agencias del estado (*Respiración artificial*, *Ciudad ausente*, *Blanco Nocturno*)¹. Por otra parte, en los estudios sobre el neopolicial actual se subraya su capacidad de afrontar una multiplicidad de problemas político-sociales de las últimas décadas, tales como “el retorno de los exiliados, la reorganización de los partidos de izquierda, las violaciones de los derechos humanos, el tema de los desaparecidos, la violencia y la corrupción del estado, la situación de los marginados dentro de este mundo neoliberal, etc.” (Quinn 2004: 19; la autora trata del contexto chileno); se reconoce asimismo su validez para abrir temas relacionados con “el papel y la responsabilidad del escritor, el compromiso social y político de los artistas; la existencia de un canon de textos consagrados

¹ Como la obra de Roberto Arlt, que narra “[e]l complot, el crimen, la falsificación [...], la esencia del poder en la Argentina” (Piglia 2001b: 107).

con sus ideas de literatura mayor y menor" (*Ibid.*: 23). Se confirma así lo que venimos reiterando: en la narrativa hispanoamericana del cruce de los siglos, el tema del crimen se abre tanto a la crítica de la sociedad y realidad política del momento, como a las consideraciones estéticas y filosóficas.

En la mayoría de los trabajos críticos hoy se suele tratar conjuntamente los ejemplos del policial (con sus mutaciones modernas como el neopolicial o policial metafísico) y lo que aquí se considera convención dispersa². No obstante, seguimos limitando el enfoque a los ejemplos de lo detectivesco y lo criminal difuso (lo seudocriminal). La insinuación de un enigma y la inmersión de los esquemas detectivescos en un contexto que los desborda es lo que caracteriza los textos estudiados; por ende, éstos no se subordinan enteramente a las exigencias genéricas.

Veremos en la segunda parte de este capítulo el desarrollo de unas investigaciones llevadas por los protagonistas en el ámbito privado (de la familia o de trabajo) con el fin fundamental de redefinirse como miembros de una comunidad o bien distanciarse de ella. Estas historias privadas se incrustan en la conflictiva historia reciente de los respectivos países. La investigación es llevada por unos individuos cuya experiencia se contrapone a la de los militantes de los años 60 y 70 (los más jóvenes son cosmopolitas, con ínfulas de ciudadanos del mundo). A su término, casi siempre ambiguo, asoma la difícil cotidianeidad local, asentada en un pasado marcado por los agujeros negros y las páginas blanqueadas. Son novelas escritas por unos autores cuyo prestigio en estos últimos años no ha ido sino en aumento, lo que corrobora la recurrencia, en la narrativa del continente, tanto de la misma modalidad seudocriminal, como de las constantes preocupaciones por la historia reciente. En este sentido, son representativas las historias concebidas por Edmundo Paz Soldán (Bolivia, 1967). Las vacilaciones identitarias de sus protagonistas los hacen internarse en la senda de unas pesquisas improvisadas, en la que descubren que lo privado tiene sus raíces echadas en un suelo común, abonado, o más bien envenenado, por la política. Podría aplicárseles, a los protagonistas de Paz Soldán, el comentario hecho acerca de Santiago Zavala, de *Conversación en La Catedral* (1969), de Vargas Llosa (autor en gran medida precursor de la actual proliferación del efecto seudocriminal):

² La autora antes citada equipara en este sentido, por ejemplo, *La ciudad anterior* del chileno Gonzalo Contreras (una novela con motivos seudocriminales, según los criterios que aplicamos) y los conocidos neopoliciales de otro chileno, Ramón Díaz Eterovic. También en los panorámicos artículos de Noguerol sobre el género negro actual en Hispanoamérica, todas las variantes actuales se reparten entre "neopolicial" y "policial metafísico", como en su trabajo sobre la narrativa policial mexicana reciente (2009: 169-196; véase asimismo Noguerol 2006). 2666 se comenta, por ejemplo, en un apartado sobre el neopolicial. Es cierto que Noguerol titula asimismo un subcapítulo "La hibridación con otros formatos narrativos" y que los críticos en general no pasan por encima de la evidente variedad de los usos del policial; con todo, predomina el hábito de abarcarlos todos con el término de "policial" o "detectivesco", añadiendo las matizaciones necesarias.

Él «descubre el mundo» en tres sentidos: como todo adolescente que descubre el mundo de los adultos, como joven de clase media alta que descubre cómo es la vida en otras capas sociales, y como periodista que descubre la sordidez y la hipocresía de los mundos de la política, de la policía, del periodismo, etc. (Enkvist 1987: 128–129).

En la primera parte de este capítulo consideraremos las condiciones culturales de una eventual nueva forma de compromiso literario, que permitiera referirse, sin intención ideológica patente (izquierdista, libertadora, etc.), tanto a los recién apaciguados conflictos armados, como a los problemas de la etapa de la así llamada normalización o transición a la democracia. Discutimos asimismo el proceso de asimilación de las corrientes posmodernas en la prosa hispanoamericana y el grado de su “politización”; luego esbozamos la problemática vinculada con la reconstrucción textual del trágico pasado reciente (conflictos armados de la segunda mitad del siglo XX). Todo ello nos ha de servir para entender mejor cómo las citas dispersas del género negro, en un principio signo de la duda ontológica posmoderna, son integradas en una trama que lleva a los protagonistas a redescubrir/cuestionar la dimensión comunitaria en sus países de origen.

Narrativa posmodernista y compromiso en Hispanoamérica

Abrimos ahora un paréntesis y nos situamos en la historia literaria general: el concepto de posmodernismo empezó a forjarse en los años 60 del siglo XX para responder a los cambios en el panorama cultural de la posguerra, tanto en Estados Unidos como en Europa. En las artes plásticas y en la literatura se observan entonces nuevas tendencias que sustituyen a la solemnidad en el tratamiento de la forma artística, propia de la experimentación iniciada por las vanguardias, por un enfoque autorreflexivo y paródico, que pone de manifiesto la no existencia radical de un sentido legítimo exterior a la obra. Al mismo tiempo, este nihilismo epistemológico de la nueva actitud es equilibrado por una tendencia contracultural, “performativa” y “celebratoria”, que exalta la experiencia no mediatizada por el intelecto, el movimiento en la superficie de la realidad y la fusión de estilos y registros que acepta tanto la tradición consagrada, como lo cotidiano y el pop (Bertens 1986: 14–18).

En el sentido más amplio, el posmodernismo se concibe como una nueva visión del mundo, filosófica y artística a la vez, que se caracteriza por el poshumanismo (escisión de la identidad) y una profunda duda epistemológica y ontológica a causa de la pérdida de fe en los discursos legitimadores de la realidad (ver los influyentes trabajos de Ihab Hassan, *Dismemberment of Orpheus*, entre otros). Esta visión asume la pluralidad de tendencias y catego-

rías heterogéneas, como respuesta a la ausencia de un centro ontológico y la duda radical. El pensamiento filosófico y de humanidades queda desde entonces inspirado por los modelos científicos desestabilizadores, tales como la “indeterminación” (establecida en física por Heisenberg) y la “incompletitud” (en matemáticas, por Goedel), junto a otros principios como la “inmanencia” (de la mente humana) o el “mundo descentrado”. Tal actitud filosófica, como también las observaciones de Lyotard sobre las nuevas reglas de legitimación social del conocimiento, están en la base del eclecticismo y pluralismo posmodernos (*Ibid.*: 28–29).

En cuanto a la literatura, es usual definir la prosa posmodernista en contraste con la formación anterior, el modernismo, representado, según la crítica anglosajona, por André Gide, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann. Este último instala una actitud de distanciamiento e indiferencia frente a la acción humana, negada en su condicionamiento materialista, social y económico, y considerada como “acto gratuito” (“Una reserva intelectual, las evasivas y la ironía caracterizan el estilo de Mann”; Fokkema 1994: 40; trad. mía). En lo que se refiere a su composición, la narrativa modernista se distingue por la multiplicación de los niveles, la fragmentación de la realidad representada y la consecuente complicación de la forma. En el “código” modernista, Fokkema interpreta la “duda epistemológica” como una tendencia a rehuir el discurso determinista y explicativo (reacción antirrealista), privilegiando una postura escéptica, deudora del pensamiento de Nietzsche. Es además característica la presentación de una actividad intelectual y anímica constante: las hipótesis se suceden, ninguna, sin embargo, aspira a englobar la verdad absoluta. La composición del texto correspondiente es abierta, como la que ofrece el género del diario (*Ibid.*: 20–23).

A su vez, la narrativa posmodernista, descentrada y ecléctica, recurre sistemáticamente a la parodia, denominador común para distintas modalidades. Autores como Vladimir Nabokov, John Barth, Thomas Pynchon, David Barthelme, Kurt Vonnegut recurren a la parodia de las convenciones literarias, tanto populares como las del canon, y construyen sus fábulas fusionando reconocibles esquemas y motivos de los relatos de viaje, de aventuras o policíacos, entre otros, y despojándolos al mismo tiempo de las motivaciones típicas de los géneros parodiados (tales como, por ejemplo, la existencia real del crimen o del objeto que se codicia y se busca). La parodia, con la dimensión metaliteraria que crea, es el exponente retórico, en la literatura, de la actitud filosófica de descentramiento y de deslegitimación de los discursos. El código de la parodia posmodernista iguala todas las hipótesis y opiniones sobre el mundo, cotejándolas en el espacio de un texto, que no aspira a dar preeminencia a ningún discurso en particular. Invalidado el proyecto de un conjunto coherente, el texto se convierte en inventario, espejo, laberinto, viaje sin meta. Se valora el mismo acto de enunciación, ya que las palabras resultan ahora la

única justificación del mundo y “renuevan el desierto semántico” (*Ibíd.*: 40). “Everything can be said now”, en palabras de Federman, quien menciona al mismo propósito los conceptos de lista, *collage*, montaje, repetición, “delirantes articulaciones verbales” (en Bertens 1986: 39)³. La diversidad paródica, convocada en el espacio textual, potencia la autorreferencialidad y convierte en un tema central a la literatura misma, y con ella los demás usos de la lengua cuestionados en su eficacia. Pero se trascienden los dilemas modernistas, subordinados a la dominante epistemológica (“¿Qué y cómo ha pasado?”), y la duda se agudiza con las preguntas, que expresan la duda ontológica, sobre el tipo de realidad en que el yo se ve inmerso (McHale 2004: 10–11): ¿es onírica, fantástica, alternativa? Sin embargo, cabe recalcar que la intencionalidad de semejantes usos distorsionadores se interpreta, por un lado, como lúdica, pero, por otro, como crítica y cuestionadora de la tradición literaria (Hutcheon 2007: 91–117). En el caso del efecto seudocriminal, es patente que este aspecto crítico de la parodia pone en evidencia la imposibilidad, de los géneros negros tradicionales, de satisfacer, simbólicamente, el deseo de verdad y justicia.

Pese a que no haya unanimidad acerca de la acepción y alcance del posmodernismo literario, es posible establecer un núcleo común, en el que caben temas y recursos como: la incertidumbre ontológica, la conciencia de la pérdida del centro estabilizador, la consecuente variedad de discursos, altos y bajos, serios y lúdicos, equiparados en su historicidad y convencionalidad, la autorreflexividad irónica, así como la disolución del ego y la preeminencia de la relación texto-lector sobre la modernista autor-texto (Bertens 1986: 46–47)⁴.

Es notable que, al lado del género histórico, sea precisamente el policial el que se convierte, para los escritores occidentales entre los años 60 y 90, en uno de los puntos de referencia predilectos para sus juegos intertextuales y paródicos (desde Pynchon hasta Auster): “That is to say that Post-Modernism exploits detective stories by expanding and changing certain possibilities in them, just as Modernism had modified the potentialities of myth” (Holquist 1971: 149). El subgénero del policial metafísico (antipolicial; véase el capítulo 1) permite unir dos tendencias aparentemente polarizadas, la del *kitsch* y la vanguardista (*Ibíd.*: 135); la epistemología occidental resulta cuestionada en los afanes de esta nueva generación de detectives. Por consiguiente, en el nivel

³ Si en el modernismo, pues, nos podemos imaginar a un detective escéptico, prudente e incansable en perseguir la cada vez más confusa verdad, el que viene formado por las convenciones posteriores se arriesga sin más a perderse en la superficie movediza de palabras, espejismos, en el “desierto semántico” (expresión de Fokkema).

⁴ El concepto evolucionó, a veces en los textos críticos de un mismo autor. John Barth diagnosticaba en 1967, a propósito de Borges, un “agotamiento” de los géneros tradicionales que obligaba a los escritores a efectuar un salto hacia la trascendencia, usando como trampolín la propia tradición literaria (Barth 1984a: 64–76). Ya en 1980 destacó en la nueva literatura posmodernista su espíritu de “renovación”, que, sin renunciar a la parodia, subyuga con la potencia fabuladora, superando las disyuntivas realista/irrealista; exigente/popular, etc. (Barth 1984b: 203).

autorreferencial campea la reflexión sobre la naturaleza falaz de la razón, y “el desorden y el vacío existencial que parece central en nuestra época [se introducen] dentro de un género diseñado para ser el epítome de lo contrario” (Tani cit. en Pardo García 2007: 251).

Una parte considerable de los escritores que se han dado a conocer en el último medio siglo en el ámbito occidental (desde Umberto Eco, Gabriel García Márquez o Manuel Puig, hasta Salman Rushdie o Roberto Bolaño) han creado sus narraciones a base de los recursos eminentemente posmodernistas (fabulación paródica, pluralidad de los discursos, irrealismo onírico o mágico, evocación y suspensión simultánea de los esquemas narrativos tradicionales). Con todo, el grupo de las obras incluidas puede variar según el enfoque. Y así se consideran como posmodernas: la novela angloamericana desde Joyce hasta Vonnegut y Auster, el *nouveau roman* francés, las versiones del discurso mítico modernizado (como el realismo mágico, la narrativa de los autores orientales y africanos), la literatura del absurdo; surgieron asimismo otras propuestas terminológicas para las mismas tendencias: *surficción* (Raymond Federman), *modernismo sofisticado* (James Mellard).

En lo que respecta a la narrativa hispanoamericana contemporánea, varios títulos aparecen en los estudios sobre el posmodernismo literario como ejemplos modélicos: Barth menciona a Borges y a García Márquez; Graff, a Borges; Hutcheon y McHale, a Fuentes y García Márquez. En su tratamiento paródico de las fuentes históricas, las novelas como *Cien años de soledad* (1968) o *Terra nostra* (1975) se han visto como *metaficciones historiográficas*, es decir, tentativas de rescatar las historias regionales de sus versiones oficiales cosificadas, y, al mismo tiempo, de poner en entredicho los poderes de toda escritura; “by locating the discourses of both history and fiction within an ever-expanding intertextual network that mocks any notion of either single origin or simple causality” (Hutcheon 1988: 129). Algunas novelas señeras del *boom* se instituyen pues, al lado de las de Rushdie, entre otros, como ejemplos de nueva novela histórica, uno de los exponentes típicos del posmodernismo literario.

En este capítulo revisaremos algunas novelas cuyos protagonistas se ven afectados por la duda y el descentramiento posmodernistas, a pesar de lo cual logran anudar una relación, a veces muy crítica, con la realidad de su momento. Adviértase, no obstante, que tal posibilidad de aparente hibridez estética (entre posmodernismo y compromiso) se contempla en algunas opiniones críticas. La narrativa posmodernista puede, en rigor, practicar una apertura “seria” hacia la realidad exterior. Una buena parte de las novelas, saturadas de motivos paródicos y un escepticismo mordaz, no niega, sin embargo, la existencia de una realidad objetiva, ni desecha un comentario de tipo realista. Gerald Graff le concede esta característica incluso a un autor tan fuertemente autorreflexivo como Borges, opinando que el argentino es capaz de ofrecer una explicación de las causas históricas y sociales que responden por la

“distorsión solipsística” y la pérdida del sentido unitario experimentada por sus protagonistas (en Bertens 1986: 37–38). Dentro de la multiplicidad de las tendencias posmodernistas hay textos que, habiendo asumido la esencial contingencia del ser, la casualidad y la inmersión en un mundo caótico, no han abandonado del todo la “posibilidad de una genuina, aunque limitada, afirmación”, que sea a la vez autoconsciente y tenga validez local y provisoria⁵.

Hablando de la acogida, en las literaturas de Hispanoamérica, de las nuevas tendencias narrativas que se perfilan a partir de los años 70 del siglo XX, hay que tener, por supuesto, en cuenta la complicada situación política. Las circunstancias de represión y censura en varios países, como los del Cono Sur, por ejemplo, hicieron que los artistas, entre ellos los escritores como Diego Maquieira, Diamela Eltit, Luisa Valenzuela (chilenos) o Ricardo Piglia (argentino), optaran por unas formas inconclusas y fragmentarias, dentro de una estética neovanguardista que resultó cercana a los recursos del feminismo literario y del posmodernismo. Reaccionando, pues, con unas estrategias de resistencia locales, se encargaron al mismo tiempo, según Richard, de incorporar algunos temas y recursos de la posmodernidad, adelantándose en ello a la filosofía, la estética y las ciencias sociales (1994: 67).

En la gestación de lo que podríamos llamar el posmodernismo literario hispanoamericano, cabe destacar la *glocalización* intensa de un rasgo considerado típico de dicha tendencia: la mezcla de las convenciones de la cultura “alta” y la popular. Adviértase, sin embargo, que en América Latina, la cultura popular no está constituida únicamente por el pop urbano. En efecto, desde los comienzos del siglo, la narrativa hispanoamericana fue marcadamente influida por el discurso antropológico y las “posibilidades formales del mito” (Gutiérrez Mouat 2001: 74, con referencia a la teoría de González Echeverría), las cuales se manifestaban en las culturas arcaicas, rurales y folclóricas del continente. Este sustrato de lo popular rural no fue destituido, sino más bien potenciado desde los años 60 por las mitologías de los medios masivos de comunicación globales, en contextos urbanos. Las antiguas orientaciones simbólicas fueron reinterpretadas a la luz de una nueva cultura de masas, basada en los soportes tecnológicos de vanguardia. La complejidad de la literatura hispanoamericana de dicha década se debe a la casi simultánea asimilación de las técnicas de la narrativa modernista (autoconsciente, estructural) y de los procedimientos que anuncian el posmodernismo: mezcla paródica de convenciones y registros, desautorización de la instancia controladora del texto (en alguna obras del *boom* y, sobre todo, en Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante; *Ibíd.*: 78).

⁵ Alan Wilde, el autor de la cita anterior (traducción mía), llama a este tipo de narrativa *midfiction*, término que no ha tenido mucha difusión, pero no por ello parece menos adecuado para destacar la intención de algunos autores posmodernos de presentar conocimiento positivo, es decir, “antiirónico” (en Bertens 1986: 44).

Sin embargo, la crítica hispanoamericana ha retomado tardíamente, y no sin reservas, el término “posmodernista” con aplicación a una parte de la producción *posboom* (narrativa posterior a 1975). Se pueden alegar las razones políticas de tal estado de cosas: mientras la narrativa posmodernista norteamericana, anglosajona y europea surgía, en su mayor parte, en conexión con los medios académicos, la vida literaria de los centros culturales hispanoamericanos de los años 70 estaba lejos de la normalidad, debido a las prolongadas crisis políticas (dictaduras en el Cono Sur; recrudecimiento de conflictos en Bolivia, América Central; censura, entre otros). Por otro lado, en las letras del continente existía una mayor continuidad entre dos modalidades que normalmente en las periodizaciones se suceden: la *nueva novela* (modernista, experimental) y la posmodernista (mientras que la primera exige al lector una reconstrucción del universo representado, la segunda parodia la intención unificadora anterior y cuestiona esencialmente y sin remedio la solidez ontológica de los mundos ficcionales). Baste recordar que García Márquez, reconocido por un lado como autor representativo del *boom* (cumbre de los experimentos modernistas), incorpora por otro lado, desde sus inicios, elementos fantásticos y merece ser incluido en la nómina de los posmodernistas (Barth, ver supra). En la misma época, *Cambio de piel* (1967), *Terra nostra* (1975) o *Una familia lejana* (1980), de Fuentes, indagan en la historia como si ésta fuera una fábula falaz, dependiente de la memoria personal y los errores de los cronistas; mientras que Vargas Llosa se decanta por la parodia hilarante en *Tía Julia y el escritor* (1977), que explota la tradición del melodrama literario y “mediático” (las radionovelas).

En las consideraciones sobre el posmodernismo hispanoamericano suele asomar la cuestión del compromiso y del poder crítico de la literatura. Javier Campos, por ejemplo, al valorar la asunción de la estética posmodernista en la narrativa chilena de las últimas décadas del siglo XX, contrapone el *posmodernismo globalista* o *virtual* (disgregación de un espacio social unitario y solidario, técnica del *collage*, tersura de una lengua de consumo, neutralidad o indiferencia ideológica; como en la obra de Gonzalo Contreras) a un *posmodernismo alternativo* (Diamela Eltit, Ana María del Río, Carlos Franz), el cual, acusando las fisuras del “yo” individual y social, no convierte esta nueva condición en un producto de consumo cultural, sino que la expone provocativamente (2002: 236–238).

Otra mirada, parecidamente dual, sobre la producción narrativa de las últimas décadas del siglo XX, impregnada de la estética pop y massmediática, consiste en distinguir la “integrada” de la “apocalíptica” (sin que la división conlleve una valoración implícita de la calidad literaria). La primera trasciende el debate ideológico, es decir, renuncia a la crítica de la compenetración de la cultura “alta” y “baja”, presuponiendo la existencia de un lector activo y no necesariamente ingenuo (por ejemplo, *Tía Julia y el escritor*, de Mario Vargas Llosa); la segunda toma partido en un debate sobre la cultura como un medio

de intervención ideológica y dramatiza explícita o implícitamente el diálogo con el lector, invitado a evaluar los peligros a los que la literatura se expone al contacto con las políticas del mercado (ejemplo, *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar; ver Gutiérrez Mouat 2001: 82–100).

Se admite pues la posibilidad de que dentro de la estética posmodernista existan unos usos más lúdicos y otros que vehiculan una carga crítica; en ambos casos son parecidos los recursos de la cita, la parodia y el fragmento⁶. Por ende, entre los textos pseudocriminales, podríamos distinguir también entre los más complacidos, por un lado, y otros más críticos en su aprovechamiento de unas convenciones “pop” como son las que organizan los géneros negros, por otro.

José Miguel Oviedo advierte que los rasgos posmodernistas como “escepticismo, desaliento, sarcasmo, incertidumbre espiritual, antirrealismo, visión apocalíptica de la historia, gusto por las formas paródicas y autorreflexivas” aparecen en la narrativa hispanoamericana, desde los años 70, junto con otros, con los que a veces entran en contradicción. Dado el desarrollo socioeconómico y político diferente de esta parte del mundo, conviene hablar del posmodernismo como de un “instrumento de aproximación” (Oviedo 2001: 384–385). Donald Shaw puntualiza el debate, afirmando que si cabe buscar el posmodernismo en la literatura de la región, éste tendría sus matices: habría uno que tiende a la crítica de los relatos totalizadores hegemónicos (aquí cabría tanto la estética dominante del *boom*, como los discursos políticos) y otro que busca la comunicabilidad a través de unas historias lineales y centradas en lo privado (2005: 367). En todo caso, es muy frecuente en Hispanoamérica que lo estético y lo subversivo coincida en una misma obra: “La deslegitimación de la ideología, típica del posmodernismo, contradice las aspiraciones de los escritores del *posboom* en el campo político y social” (*Ibíd.*: 376–377).

La narrativa hispanoamericana escrita en la segunda mitad del siglo XX y en el comienzo del nuevo milenio ha confirmado su capacidad de moverse entre textos y convenciones con intención lúdica e irónica (desde Manuel Puig hasta el grupo *crack* mexicano, por ejemplo) y, al mismo tiempo, ha ido encuadrando los juegos literarios y la reflexión metatextual en una realidad histórica y social determinada⁷.

⁶ Hutcheon insiste en que apenas hay uso paródico que borre su condicionamiento ideológico. El matiz crítico, satírico o irónico que conlleva la parodia de una obra (o en nuestro caso, de todo el género criminal), sólo será comprendido con relación a una jerarquía de valores propia de cada literatura local, que remite a analogías sociales, morales e intelectuales ocultas (Frye cit. en Hutcheon 2007: 129).

⁷ De manera parecida, en algunas novelas españolas, por ejemplo, de Antonio Muñoz Molina, la pesquisa del pasado (época de la guerra civil) que llevan los hijos se acompaña por reflexiones sobre el conocimiento, el arte y la lengua (*El jinete polaco*, 1991, *Beatus ille*, 1986).

Y así, por una parte, en la narrativa de autores como Bolaño o Piglia, los personajes que llevan las investigaciones terminan a menudo enfrascados en situaciones rocambolescas, por lo cual los resultados son irrisorios y la parodia se decanta por el lado lúdico. Pero por otra, la persistencia del mal reprimido (los cadáveres de las mujeres en 2666, los núcleos de la paranoia en Piglia) tiñe la parodia de tonos oscuros y oculta mensajes pesimistas, si no literalmente apocalípticos sobre el funcionamiento de las sociedades. Si Bolaño frustra la expectativa del final revelador típico del policial, es porque el fragmentarismo y la suspensión de la lógica narrativa son un recurso para comentar la realidad. Cuando aparece “un hilo narrativo suelto”, éste lleva siempre a “una realidad deshilachada” (Fermín Rodríguez 2007)⁸. Los agujeros e hilachas en este “tejido” (entendido como forma ideológica, discursiva) de la realidad no sólo se deben a la impotencia de quien teje (el que reconstruye una historia), sino también a la malignidad de quien lo rasga (criminalidad organizada, criminalidad estatal). Algunos narradores de Paz Soldán descargan música de la red, van a bailar a lugares de diseño internacional y ostentan unos hábitos de nómadas globales; pero aplican también su manera de ver y entender la realidad a unos problemas originados en los conflictos políticos locales. De este modo, los efectos pseudocriminales estructuran unas historias sumergidas en un contexto socio, político concreto.

Como ya hemos ido viendo en los sucesivos capítulos, la obra de Ricardo Piglia y de Roberto Bolaño ilustra la manera cómo, aplicando los recursos posmodernistas (descentramiento del sujeto, usos paródicos, acrecentamiento de la duda, autorreflexividad), se alcanza una crítica de los mecanismos políticos. Para Piglia escritor, la literatura trabaja con los mismos materiales discursivos que la política y la propaganda, pero obliterando los objetivos de estas últimas y descubriendo la manipulación. Los sujetos se precipitan en busca de textos, se afanan por reconstruir biografías de los desterrados, interceptan enunciados de personajes marginales, llegan a barajar y falsificar, difundir informaciones prohibidas. La fragmentariedad de las historias reutilizadas en las novelas de Piglia (relatos de máquinas, de niñas dementes, de campesinos “sin voz”, de interrogatorios secretos, de locos y paranoicos en *La ciudad ausente*) corresponde a la estética de resistencia observada por Richard: construir obras fragmentarias y discontinuas, unas historias de voces silenciadas y testimonios descartados; recoger los “murmillos de los muertos” (expresión de Avelar, 1995). Se trata, al fin y al cabo, de qué versión de la historia imponer y cómo esta historia, para poder contarse (si es que esto es posible, y la duda preside todas las empresas de los personajes piglianos), puede sustraerse a la falacia de los discursos aceptados y maquillados. Las narraciones de Piglia amenizan,

⁸ La misma metáfora textil se evoca en el análisis cultural de Nelly Richard, cuando se refiere a la vanguardia artística chilena, hablando de sus relatos fragmentarios, “deshilachados”, que *corrigen la mirada totalizante* (1994: 27–28).

por así decirlo, este conflicto social y político entre los discursos, con el uso de la fórmula policial. Haciendo eco de los juicios del mismo escritor, Avelar afirma: “[N]arrar y hacer política son dos métodos de adivinar o fabricar futuro en el intento desesperado de no citar o repetir el pasado. La política argentina toma la forma de una inmensa novela policial donde lo que hay que hacer siempre es recorrer la escena del crimen, rastrear huellas, asignar una culpa” (1995: 420).

En *Respiración artificial* de Piglia, los personajes del primer plano toman una posición en el debate sobre el papel de los intelectuales frente a los autoritarismos y los totalitarismos del siglo XX (y también del XIX: la dictadura de Rosas en Argentina). El personaje central y ausente, Maggi, está atado a la vida exclusivamente a través de la *mirada histórica* y preconiza su adopción a los amigos: “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esa pesadilla de la que trato de despertar” (Piglia, *Respiración artificial*, 2001a: 19). Sólo en su capacidad de convertir la materia a menudo atroz del acontecer incesante en narración ve Maggi el sentido de la escritura. Tanto el historiador que recibe la llamada silenciosa del pasado, como el escritor, “sabe oír, por debajo del murmullo incesante de las víctimas, las palabras que anuncian otro tipo de verdad” (*Ibid.*: 208).

Poniendo de relieve la textualidad de la experiencia política e histórica, el efecto seudocriminal lleva a replantear la debatida cuestión del compromiso; un compromiso que a veces parece imponerse de improviso e incluso contrariar a los sujetos ficcionales, en su mayoría hombres de letras: “A ver si no te pasa a vos lo mismo que a Capote, y por estar investigando criminales [políticos, en el caso de esta novela; N.P.] no volvés a terminar un libro”, le objeta alguien al protagonista de *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa (2009: 169).

El ejercicio de la literatura (palabra que rima con “pura”) recupera las connotaciones de oficio honrado, arriesgado y político en lo que ha dicho y hecho (a través de su escritura) Roberto Bolaño. En su discurso de Caracas (pronunciado con ocasión de recibir el premio Rómulo Gallegos) aparece el personaje de don Quijote con quien el escritor chileno comparte la preferencia por las armas por encima de las letras:

En gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década de los cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda peor que una leprosería [...] (Bolaño, en Manzoni 2002: 211).

Las historias narradas por Bolaño se refieren a hechos políticos ocurridos hace ya unas décadas respecto a la publicación de las novelas que los evocan (*Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Nocturno de Chile*, *Estrella distante*). Varios de los protagonistas, exiliados políticos, espíritus inquietos, estuvieron en su juventud implicados, directa o indirectamente, en las crisis que supusieron el recrudecimiento de la violencia en América Latina a partir de los años 70. El autor simpatiza con una generación de militantes pertenecientes a un amplio espectro de movimientos izquierdistas que se comprometieron con la lucha contra los poderes autoritarios. Y a pesar de que el narrador bolañesco critica, a través de los personajes ficcionales, los yerros y los excesos de las fracciones izquierdistas latinoamericanas en las décadas 60–90, en su voz persiste también la ternura hacia ciertas ideas que encarnan lo mejor de los esfuerzos de aquella época: el arrojo, la esperanza, la arrogancia, la insensatez de los que mueren por alguna causa. Piensa Amalfitano (personaje de 2666, de 2004, que reaparece, algo cambiado, en la novela que cito a continuación):

Así pues ¿de qué soy culpable? ¿De haber querido y seguir queriendo, no, queriendo no, extrañándolos, echando de menos la conversación de mis amigos que se echaron al monte porque nunca dejaron de ser niños y creyeron en un sueño y porque eran machos latinoamericanos de verdad y murieron? (¿Y qué dicen al respecto sus madres, sus viudas?) ¿Murieron como ratas? ¿Murieron como soldados? ¿Murieron como los soldados de las Guerras de Independencia? ¿Murieron torturados de un tiro a la nuca, arrojados al mar, enterrados en cementerios clandestinos? ¿Su sueño era el sueño de Neruda, de los burócratas del Partido, de los oportunistas? Misterio, misterio, se decía Amalfitano en el fondo de la pesadilla (Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía*, 2011: 126–127).

Estas recuperaciones de las ideas del pasado reciente no tienen el carácter de un ajuste de cuentas históricas. Son más bien fruto de un duelo, de una reflexión melancólica sobre las experiencias vividas por los latinoamericanos en la turbulenta segunda mitad del siglo XX. Tanto Belano y Lima, como el reportero español en África, de *Los detectives salvajes*, o Amalfitano en 2666 y *Los sinsabores del verdadero policía*, y otros más, se debaten, años después, entre la memoria nostálgica, la desesperación y la renuncia a cualquier afiliación ideológica. Hay personajes que son melancólicos pusilánimes, como el cura Ibacache de *Nocturno de Chile*, quien vive abatido por los recuerdos de su “ceguera” ante el terror y las torturas del Chile dictatorial; pero los hay también incorruptibles, cuya pasividad posterior (Amalfitano) tiene como reverso una ética de la resistencia (Decante-Araya 2007: 11–30). Del compromiso juvenil esto es lo que les queda años después a los antiguos idealistas: la amargura, la melancolía, un crónico estado de alerta y los amagos de pesquisasseudodetectivescas, donde el ejercicio de la literatura y la investigación de crímenes parecen inseparables. Estos artistas, escritores y otros “hombres de letras” (de forzada

o deliberada marginalidad) terminan dedicándose más bien a sus lecturas que al trazado de planes políticos subversivos. Al mismo tiempo permanecen alertos a la perversidad de la fuerza bruta disfrazada de rangos e instituciones políticas, que se hace sentir como el fondo, o la fuerza oculta, y sin embargo evidente, que rige los destinos individuales.

La obsesión central de la escritura de Bolaño son pues “las relaciones entre el Arte y el Mal, entre la representación y la memoria del mal” (Decante-Araya 2007: 28, trad. mía); y la índole política de este mal parece innegable. La escritura valiente traza su “recorrido vertical hacia el interior del mundo y de sí mismo. El hecho mismo de aceptar este viaje crea un acceso hacia una visión, sí, pero una visión del «precipicio», del «abismo sin fondo»” (Saucedo Lastra 2008: 800). Es entonces el valor el criterio distintivo de la buena literatura, frente a la literatura *light* que recurre a recetas comprobadas con el fin de alzar a su autor a las cimas de la respetabilidad social y económica⁹.

Considerando, pues, que en la obra de Bolaño se multiplican las alusiones y las referencias directas a la traumática historia de las guerras y represiones hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo XX, a la vez que se desarrolla la indagación de las conexiones criminales de la política (regional y global), es lícito hablar aquí de una nueva forma de compromiso; o bien, de literatura “poscomprometida”, que no opta decididamente por una ideología¹⁰, sino que, sirviéndose de la convención criminal, crea un nuevo dispositivo crítico. Así, los hechos de la dramática realidad histórica se interpretan a través del imaginario del género; tal y como lo confirman las palabras de otro personaje bolañesco, la narradora de la novela *Amuleto* (un texto que no entra básicamente en nuestro campo de interés, pero que citamos por la certera “metáfora criminal” de la política, que sigue): “Esta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de *serie negra* y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que cuenta” (Bolaño 1999: 11; subrayado mío).

Los recuerdos del pasado latinoamericano reciente, de la militancia y el terror, alimentan las pesadillas soñadas por los protagonistas de la narrativaseudocriminal; pero se inmiscuyen en ellas también los misterios de los crímenes políticos actuales, originados por unos sistemas que siguen recurriendo a la violencia. Escribiendo en el cruce de los milenios, los escritores de las novelas que trataremos más adelante, plasman, por medio de la convención criminal difusa, el conflicto generacional entre el espíritu de la lucha libertadora,

⁹ Véanse: “Discurso de Caracas” (1997), en Manzoni 2002; “Mitos de Cthulhu”, en *El gaucho insufrible*, 2003; entre otros.

¹⁰ Al tenor del “enfriamiento” del activismo político en el cruce de los milenios, los nuevos narradores confirman su negativa a retomar los antiguos lemas reformistas de la izquierda, cierta neutralidad ideológica y una preferencia por los territorios de fabulación universales y globales (ver el prefacio de Alberto Fuguet y Sergio Gómez a la antología McOndo. *Antología de nueva literatura hispanoamericana*, de 1996, y el manifiesto del grupo mexicano *crack*, en A.A.V.V., *Crack: Instrucciones de uso*, 2004).

de mediados del siglo XX, y el de la etapa posterior, en la que la violencia y la injusticia se vuelven transparentes de tan ubicuas. Los protagonistas investigan el pasado de sus padres, comentando de paso la transición desde la época de los conflictos armados, las dictaduras y los movimientos izquierdistas hasta la época de las reformas neoliberales, implantadas a partir de mediados de los años 80. En contra de las expectativas, no se llegó a resolver los problemas con la deuda externa; llevaron a varias crisis económicas (Argentina, Bolivia, México), al empeoramiento del nivel de vida de amplios grupos y a migraciones masivas (10 millones de emigrados desde México entre 1982 y 2003). La reacción vino de parte de los nuevos movimientos sociales que expresan la necesidad, de la población, de autogobernarse y defenderse del neoliberalismo, el cual en ocasiones toma formas de expolio neocolonial (véanse los movimientos indigenistas, campesinos y ecologistas, como los de Chiapas, Ecuador o Bolivia)¹¹. Es de notar, no obstante, que la modalidadseudocriminal, pese a que denuncia la invalidez de los sistemas legales, vehicula más bien una crítica individualista y no se empapa sobremanera de las nuevas ideologías positivas como el alterglobalismo¹².

De forma conjunta se puede decir sobre las numerosas transformaciones del género negro en Hispanoamérica –tras Berg, quien se refiere aquí a la narrativa policiaca argentina– que éstas se han encargado de “replantear las relaciones entre política y literatura. [...] [S]i el Estado por esos años había asumido la forma deliberada de un Estado criminal, los mejores textos que adoptaron el género pusieron en evidencia las huellas de lo empírico” (Berg 2008).

Problemas con la memoria corta

Hablar de política en Hispanoamérica hoy conlleva inevitablemente entrar en temas relacionados con los ajustes de cuentas con los responsables de las dictaduras, el terrorismo y los genocidios de la segunda mitad del siglo XX. A su vez, analizar unas novelas donde aquella época repercute, mediante recuerdos y culpas heredadas, en el comportamiento de los protagonistas actuales, entraña asimismo el problema de representar y recrear los acontecimientos de una historia dolorosa que sigue incompleta. A continuación, como paso previo al análisis de unas situaciones narrativasseudocriminales, se consignarán algunas consideraciones teóricas dedicadas a las posiciones que el arte y la literatura pueden tomar frente a los dramas de las guerras y dictadu-

¹¹ Ługowska 2006: 36–45.

¹² Habría que buscarlo tal vez del lado del neopolicial, como el que han escrito el mexicano Paco Ignacio Taibo II junto con el comandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (*Muertos incómodos*, de 2005).

ras hispanoamericanas. Después, se repasarán unos ejemplos de novelas con efecto seudocriminal donde la reconstrucción-investigación de la historia se hace desde la perspectiva de un sujeto privado (Ricardo Piglia, Rodrigo Rey Rosa, Edmundo Paz Soldán, Juan Villoro, Alonso Cueto, y otros), quien evalúa el compromiso tanto de los participantes directos de los conflictos, como de su propia generación. Los “hijos” y “nietos” enjuician aquellos hechos y se distancian de ellos en su condición de *parricidas*; pero también vislumbran la posibilidad de un nuevo tipo de sociabilidad, desvinculado de los planes modernizadores izquierdistas.

Las innovaciones narrativas en el tratamiento del tiempo histórico se han ido introduciendo incluso desde antes de que la *nueva novela* y la obra de los autores del *boom* (como Fuentes, Vargas Llosa o García Márquez) dieran renombre internacional a las literaturas hispanoamericanas. La multiplicación de los niveles de la realidad, los artificiosos trayectos temporales fueron complicando la visión de la historia desde mediados del siglo XX (Arturo Usler Pietri, Alejo Carpentier). La *nueva novela* rechaza definitivamente el realismo decimonónico y somete la representación de la historia a la conciencia mítica y colectiva, propia de las comunidades tradicionales (*Cien años de soledad*, de García Márquez, *Cambio de piel*, de Fuentes). Parecidos experimentos, prolongados hasta los años 70, refrescan con sus audacias ficcionales y su heteroglosia la visión de las historias regionales. Por ende, algunas de las novelas hispanoamericanas con tema histórico, como *Terra Nostra* (1975), de Fuentes, merecieron ser consideradas como ejemplos de “metaficción historiográfica” posmodernista (término de Hutcheon). En esta misma época, sin embargo, las crisis políticas y los conflictos armados, que arreciaron en los años 70, imponen a los intelectuales, y entre ellos a los escritores, una temática cuya urgencia debilita los argumentos sobre la autonomía del quehacer literario respecto a las tormentas históricas. Los odios y la violencia desatados en las guerras civiles, así como las injusticias y los crímenes perpetrados por las dictaduras, se llevaron a decenas y en algunos países (sobre todo en América Central) a centenares de miles de vidas. Durante y después de los enfrentamientos, cuyos focos se encontraban en todo el continente, desde Guatemala hasta Chile, y que en algunas partes se prolongaron prácticamente hasta fines del siglo XX, una parte de la narrativa asumió una tarea muy diferente a la de las décadas anteriores, marcadas por una intensa experimentación formal: ahora se trataba de cómo desenterrar la verdad y restaurar de las ruinas una visión común de la esfera pública destruida por los conflictos internos. De ahí que se afirmaran la narrativa testimonial y el neopolicial como corrientes características para la época del así llamado *posboom* (décadas de los años 70–90); ambas modalidades intentando dar cabida al ingente y trágico material –descripciones de las torturas, represalias y otros actos violentos– que prodigaba la realidad del momento.

Una vez superado el primer dolor de gran número de familias hispano-americanas, se procedió a la trabajosa reconstrucción de la verdad sobre el destino de las víctimas. Pero el trabajo de la reconstrucción histórica, a partir de los años 80, se topó con unas dificultades características en parte de la situación colonial, es decir, aquella donde el grupo hegemónico disputa su versión de la historia a los grupos subalternos y marginalizados, ejerciendo no sólo la violencia política, sino también la epistémica. El grupo hegemónico, en este caso, era el de los militares, quienes en su mayoría conservaron sus influencias a pesar de las treguas y caída de las dictaduras y obstruían la revelación de los datos sobre su actuación. En el contexto de guerras y dictaduras, igual que en una sociedad colonial, el sujeto hegemónico, pretendiendo defender la legalidad y las virtudes cívicas, silencia las historias de los grupos marginalizados, minando las bases de su identidad colectiva y negando que la presencia del “otro” sea de hecho su propia “sombra”. El ambiente social se empapa de agresividad (Bhabha 2010: 30–35, refiriendo las ideas de Frantz Fanon). A esto se añadieron, en las sociedades de Hispanoamérica, los remanentes de los prejuicios y tabúes poscoloniales, que siguen enfrentando hasta hoy a los descendientes de los criollos con los no blancos, a los ricos con los pobres, etc. Aunque no haya dominación colonial propiamente dicha, sigue habiendo exclusión, elitismo, racismo¹³; importantes grupos sociales son desprovistos de voz y representación cultural oficial. Hispanoamérica es un país poscolonial, convertido en colonizador de sus propios sujetos subalternos.

El problema de la historia reciente ha suscitado innumerables discusiones en aquellos países de América Latina que a partir de los años 80 empezaron a salir del caos originado por los enfrentamientos armados y el terror político, iniciando el “periodo de reconstrucción de la memoria y de la identidad nacionales” (Richard 1994: 28). Las víctimas de las persecuciones, así como los familiares de los desaparecidos o asesinados, exigieron que sus historias fueran rememoradas, contadas y documentadas. Reivindicaron también su derecho a hacer manifiesto su duelo y a reclamar la justicia y el castigo (*Ibíd.*). En varios países se convocaron organismos estatales encargados de recoger, ordenar y hacer pública la ingente masa de datos e informaciones (entre otros, Comisión de la Verdad y Reconciliación en Perú, Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas en Argentina). Al mismo tiempo, en la esfera colectiva y pública se imponía la cuestión de reinterpretar las historias nacionales a la luz de los apabullantes brotes de la violencia de las décadas anteriores.

¹³ Uno de los autores que aquí se tratan, el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, cuenta en una entrevista de 2000 cómo la clase media de su país reaccionó a la popularidad de Rigoberta Menchu, india maya, defensora de los derechos humanos, que había publicado el testimonio escrito de su experiencia como víctima de las represiones criminales contra la población rural guatemalteca por parte del ejército, las guerrillas y las formaciones paramilitares. Las opiniones de la gente de la calle fueron apabullantes en su racismo (en Gray 2007).

En el caso de los argentinos se observa, por ejemplo, que éstos, antes de la época de la dictadura militar (que duró oficialmente desde 1976 hasta 1983), no vivían obsesionados con el pasado, sino que más bien alimentaban el mito de un país comunitario, fraternal y dichoso, alejado de las bárbaras guerras europeas; el de una tierra del futuro, en que confiaban las oleadas sucesivas de los inmigrantes (Casullo 2002: 104, 125). Sin embargo, a partir de los años 80, el país tuvo que enfrentarse con la evidencia de unos acontecimientos que costaron la vida a más de treinta mil muertos, asesinados, desaparecidos. Como otras del siglo XX, la hecatombe argentina tuvo lugar dentro de unas precisas coordenadas estatales, en nombre de la paz y el orden proclamados por la dictadura militar; mientras tanto, miles de otros ciudadanos intentaron llevar una vida relativamente normal. Lo trágico, siniestro e inhumano, que se reveló entonces en el comportamiento humano, resulta igualmente inaceptable para las religiones monoteístas, la filosofía que “busca una racional sabiduría y felicidad del hombre”, la política “que persigue un bien común acordado” y las ciencias que “piensan en teorías y técnicas que expliquen los fenómenos con el fin de resolverlos” (*Ibíd.*: 124). Si la memoria larga en países como Argentina, Chile, Perú, Guatemala ha quedado intacta, la memoria corta, en cambio, se ha reprimido y hasta hoy sigue hostigando al presente.

El discurso testimonial, uno de los géneros al servicio de la recuperación, se sustenta de la razón incuestionable de las víctimas. ¿Qué hay, si hay algo, más allá de la memoria subjetiva y fragmentada, si la razón moderna no es capaz de dar cuenta del mal radical? Tal vez cultivar la memoria del cuerpo y del alma torturada sea una alternativa, que las ficciones literarias efectivamente aprovechan, para redimir la historia.

Al mismo tiempo se abre una discusión sobre el sentido de la historia, sobre la validez de sus fuentes y sobre la manera en que el discurso testimonial debería incidir en la historiografía en tanto discurso crítico (Sarlo 2005: 63). Nadie cuestiona el valor del testimonio (terapéutico, psicológico y vital) para quienes lo enuncian, ya que, haciendo posible el duelo, sana la herida y la identidad dañada. En los testimonios se recuerda y se cuenta desde el cuerpo propio, y la memoria de los detalles materiales organizados en torno al “yo” cobra sentido por el mero hecho de articularse en esta esfera subjetiva. Por ello, este tipo de relatos interfiere, según Sarlo, con una visión del pasado hollywoodense dotada de una moraleja fácilmente digerible. Sin embargo, el discurso subjetivo sobre los males de la historia corre el riesgo de pulverizarse en miles de visiones muy personales. Por su carga de dolor, los testimonios se oponen a una necesaria reflexión sobre las causas y las circunstancias del desastre; por eso, según Sarlo, hay que repensar, desde la distancia, el valor de la verdad histórica del testimonio (*Ibíd.*: 26; la autora parafrasea a Susan Sontag: “no sólo recordar, sino entender”).

No sólo recordar, pues, sino también interpretar el material testimonial. Es lo que hicieron, como señala Nelly Richard, los artistas y los escritores chilenos de la “nueva escena” (entre otros, Raúl Zurita o Diamela Eltit), una corriente neovanguardista pluridisciplinar, quienes se sirvieron en los años 70 y 80 de la poética del fragmento y la discontinuidad, para sugerir la persistencia de huecos en la representación colectiva; en otras palabras, la presencia de “figuras de abismo vaciadas de toda interioridad” (Richard citando a Eltit; 1994: 28). Los autores convocaron en sus textos un *flujo* de identidades cambiantes: figuras de prostitutas, travestis, clientes de asilos, cárceles y hospitales, habitantes de la calle. Esta dedicación a lo “impresentable” permitió elaborar estrategias artísticas de resistencia a la linealidad y referencialidad del discurso autoritario del orden, reanudando de paso con las ideas de Walter Benjamin: la continuidad de la historia es la de los opresores, por ello la oposición opera introduciendo cortes, discontinuidad y elementos impuros en las representaciones y relatos (Sarlo 2005: 26).

Aunque puestas al día en la época de la disidencia política, estas técnicas de fragmentarismo e insistencia en “los significados más tortuosos” de lo establecido podían seguir siendo válidas en la época de la transición; entre otras cosas, para evitar domesticar el pasado o subordinar la memoria a las dualidades de la nueva retórica de la transición (“víctima/victimario, daño/reparación, ofensa/perdón, etc.”; Richard 1994: 32–33). Podían también seguir vehiculando la crítica, ya no de un poder autoritario concreto (en este caso, el pinochetista), sino de las representaciones del poder en general, “de la hegemonía de los grandes pactos simbólicos y discursivos –el mercado, la institución– que tienden a estandarizar las conductas de los receptores culturales” (*Ibíd.*: 95).

Sin embargo, el potencial crítico de aquellos artistas, desarrollado bajo un poder autoritario, no se ha aprovechado después, en la época de la transición y el creciente liberalismo, sino en una medida limitada. Cabe reconocer que si bien la literatura de fácil recepción domina los mercados del libro latinoamericanos (y los globales), hay tendencias, como la que subsumamos al efecto seudocriminal, que hacen de las fórmulas populares un uso sumamente crítico, transformando la facilidad en problema y desasosiego. Para dar un ejemplo, al que volveremos más adelante, la novela *La materia del deseo* (2001) del boliviano Edmundo Paz Soldán, hace varias cosas y reúne varias convenciones a la vez: retoma en su construcción de planos temporales superpuestos la tradición de la *nueva novela* (como la de Vargas Llosa; ver Becerra 2008: 177); incorpora el motivo de la novela *Berkeley*, escrita en los años 70 por el padre del protagonista, la cual encripta, por medio de una poética fragmentaria y hermética, unas historias sobre los militantes bolivianos de aquella época y parece ser la quintaesencia del estilo de la neovanguardista “nueva escena”

chilena, antes mencionada¹⁴; finalmente adapta libremente el esquema de la investigación tomando una posición crítica respecto a la historia reciente.

En el contexto de la represión de las décadas 70–80, trabajar el tema de la violencia y los crímenes políticos en la narrativa imponía maneras veladas, crípticas y neovanguardistas de alegorizar la información vedada. Inmediatamente después, la narrativa de los países afectados recibió una fuerte influencia de la veta testimonial, por un lado, a la vez que se hizo patente en ella el duelo melancólico frente a la imposibilidad de expresar de manera satisfactoria la “fractura”, el miedo y el dolor (Aguilar 2008: 128–138). Pero también es cierto que a partir de los años 90, el clima paulatinamente se fue haciendo propicio a una indagación más abierta y realista de la historia reciente, de lo cual dan testimonio las obras alegadas a continuación.

Entre el testimonio real y el discurso historiográfico, la narrativa del tipo que comentamos, con citas del género criminal, puede aproximarse críticamente a los traumas colectivos. Desde luego, la ficción, a pesar del efecto de autenticidad que provoca la primera persona o la perspectiva subjetiva, no tiene valor de testimonio ni de documento. Es, en cambio, una interpretación meditada de la experiencia histórica. Veremos pues a los protagonistas de hoy abocados a la “investigación” de problemas diversos: los crímenes bendecidos por el estado, las intenciones de la generación anterior implicada en la política, la honestidad de su compromiso, los delitos y errores en los que incurrieron en alguna medida todos los grupos antagonistas de los conflictos.

Las ficciones seudodetectivescas tienen el mérito de anunciar una intriga tensa e intensa y parecen reforzar esa capacidad que Ricoeur llama “inteligencia narrativa” y que permite convertir los hechos de la realidad en “eventos” y comprender su desarrollo temporal¹⁵ (la promesa de una solución persiste, aunque luego el curso de la acción no la cumpla). En los géneros criminales, el neopolicial y la narrativa seudocriminal, la indagación subjetiva de la historia se dramatiza porque el *thrill* acompaña la intención de desbrozar la maraña de las pistas para atrapar un hilo conductor del sentido. “[D]esde lo policiaco es posible sumirse con mayor profundidad en las cloacas del poder político”, afirma Horacio Castellanos Moya (2010: 85). En *Respiración artificial* de Piglia, y otros libros que se comentan, el lector es invitado pues a “seguir las pistas

¹⁴ Aunque para Becerra, la novela *Berkeley* es más bien el epítome de la “gloriosa” narrativa del *boom*, de cuyo mito le cuesta liberarse a la generación de autores que publican en los años 90. Y el padre de *La materia del deseo* encarnaría el paradigma del escritor de los años 60 y 70: “el que empuñó al unísono el lápiz y la carabina” (Becerra 2008: 176).

¹⁵ La intriga, en el sentido aristotélico de composición ordenada (*mythos*), que lleva desde un comienzo, pasa por el nudo y las peripecias hasta un final catártico, funciona como mediación entre el evento y la historia. Esto, en cualquier tipo de enunciados, tanto ficcionales como historiográficos, porque en ambas esferas la experiencia de la temporalidad “muda” queda configurada en unas secuencias (intrigas) gracias a una función referencial oculta, que anula la distinción lógica entre lo ficcional y lo empírico (Ricoeur 2006: 195–2004).

de ese gran crimen que es la Historia" (Avelar 1995: 430). Los hallazgos son socavados por las dudas y nunca definitivos; aún así, de la mano de nuestros seudodetectives somos capaces de trascender la convención y las consideraciones metatextuales para practicar una apertura desde la cual se vislumbra la realidad de la experiencia cotidiana de los hispanoamericanos: a menudo desgarrada por las desigualdades, castigada por la violencia y la injusticia en el pasado reciente, así como sometida en la actualidad, al decir de Sarlo, a las dos manos de bronce, la del mercado y la de la tecnología (2002: 35).

Investigaciones privadas, historia colectiva

Las novelas que cifran hoy los acontecimientos históricos silenciados en clave de misterio seudocriminal parecen no hacer ya tanto hincapié en el sentimiento de fracaso y de orfandad¹⁶, respecto a la generación anterior de los militantes, ya que los protagonistas toman una postura activa de indagación en los misterios del pasado, situados tanto en el plano familiar (reto para la identidad individual), como en el social (reto para los mitos de la identidad colectiva y nacional). La identidad, como su raíz etimológica lo confirma, tiene que ver con la identificación. En la interpretación lacaniana, el deseo de identificación con la ley simbólica del padre trae consigo el uso del lenguaje, y, en consecuencia, permite la participación en la cultura y las "comunidades imaginarias". En los argumentos de las novelas, esta identidad queda problematizada a causa del ocultamiento de la historia, al que contribuyen tanto las familias de los protagonistas (extensión de la figura simbólica del padre), como las agendas del poder político del momento. Los protagonistas proceden a recuperarla adoptando tácticas seudodetectivescas (entrevistas a testigos, estudio de documentos, etc.). Como hemos dicho, los mecanismos de silenciamiento de los hechos traumáticos del pasado resultan aquí parecidos a los que estudian las teorías poscoloniales: la violencia se ejerce a través del discurso, silenciando a los grupos subalternos, es decir, todos los que en un momento determinado de la historia no tienen influencia directa en lo que oficialmente se emite en el espacio público. Sin embargo, desde 1980, año en que se publica la primera novela comentada, *Respiración artificial*, del argentino Ricardo Piglia, hasta las más recientes, de Rodrigo Rey Rosa, Edmundo Paz Soldán, Martín Kohan, Juan Villoro, Alonso Cueto (y la lista de novelas con este tipo de trama no se agota aquí), vemos cómo crecen las posibilidades de indagar y contrarrestar los ocultamientos oficiales; desde la época de los autoritarismos hasta la de la transición democrática, es mayor la libertad de

¹⁶ Para la literatura chilena, por ejemplo, Rodrigo Cánovas considera la orfandad un denominador común en la narrativa de la "generación del 87" (Cuadros, 1997: 232-242).

explorar la historia actual, aunque desde luego eso no signifique, ni mucho menos, alcanzar la plena transparencia.

Aunque *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia (Argentina, 1940), por su fecha de publicación se sitúa en el límite temporal de la época que nos concierne, su ejemplaridad en cuanto a la fusión de lo criminal, lo privado y lo político nos inclina a incluirla en este apartado. La relación entre un joven y un mayor representante de la misma familia, una relación que empieza por la curiosidad y termina con una encomienda moral relacionada con la historia nacional, instauro un tipo de transmisión entre las generaciones sucesivas que se observa en las novelas más recientes.

Publicada en las postrimerías de la dictadura militar argentina (1976–1983), la novela teje una red de conexiones entre la historia nacional y las peripecias familiares. Fue interpretada como una alegoría de la falsificación de la historia reciente de Argentina (los asesinatos de los opositores políticos) y de la apropiación del discurso oficial por parte del régimen dictatorial. Para toda una generación de lectores significó “un acto de resistencia a la censura y al terrorismo de Estado” (Saer 2008: 158).

El argumento central ya se conoce: el escritor Renzi se entera de la existencia de un tío suyo, Maggi, quien, desterrado del seno de la familia tras un escándalo sentimental, y de la vida pública tras la caída del presidente radical Yrigoyen, vive confinado cerca de la frontera con Brasil. En la correspondencia que inician el sobrino y el tío surge una mutua simpatía, corroborada por un intercambio de comentarios que abarca las lecturas, los gustos estéticos de ambos, así como sus opiniones sobre las relaciones peligrosas entre la ficción y la historia. Este coloquio epistolar termina dominado por el tema de un estudio historiográfico del tío: la reconstrucción, a partir de un puñado de cartas, de la biografía de un patriota de la época de Rosas, Enrique Ossorio. Con éste Maggi se identifica en cierto modo: ambos han pasado por la experiencia del destierro (aunque Maggi permanezca en el mismo país), desde el cual se hace problemático tanto el pasado como el futuro; un futuro que para los expulsados de su contexto natural se vuelve utópico y se reduce a la palabra escrita, que aguarda una lectura feliz o errónea.

La palabra conversacional que Maggi dirige en sus cartas al sobrino, junto con la palabra febril de Ossorio en las cartas a sus amigos de la época (incorporadas parcialmente en la novela), constituyen un espacio de resistencia en la circulación del discurso oficial. La “estratégica localización” (término de Edward Said) de ambos sujetos discursivos en los márgenes de la sociedad, en el marco de una comunicación epistolar privada, les permite poner en tela de juicio la eficacia de lo que se difunde en la esfera pública. A la luz de la concepción poscolonial, el discurso sobre la nación está escindido entre el esencialismo historicista y la performatividad de las contranarraciones creadas desde el margen (Bhabha 2010: 145–160). Por eso mismo también Ossorio, desde su exi-

lio, practica la correspondencia y planea una novela epistolar, viendo en esa modalidad discursiva (propia de todo Piglia) un recurso con el que oponerse a la cosificación de la historia, una posibilidad de cuestionamiento permanente de las “verdades”:

Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro; hablar desde el presente con un destinatario que no está ahí, del que no se sabe cómo ha de estar (en qué ánimo, con quién), mientras le *escribimos* y, sobre todo, *después*: al leernos. [...] La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo (Piglia, *Respiración artificial*, 2001a: 31)¹⁷.

Las dos reconstrucciones que se realizan aquí, a saber, la biografía del patriota exiliado del siglo XIX y la del pariente misterioso que se automargina de la hegemonía familiar y política, son, en efecto, “contranarraciones” que revelan la naturaleza escindida y temporal¹⁸ del discurso sobre la historia argentina.

De la doble correspondencia (una referida dentro de otra), tanto la figura de Ossorio, como la del tío Maggi, no emergen sino de forma fragmentaria. Al mismo tiempo, los lectores de ambas correspondencias –Maggi, el historiador, y Renzi, el sobrino fascinado por la personalidad del tío– realizan *investigaciones* alrededor del objeto de su curiosidad. Maggi, estudiando la fronda de los documentos, muchos de ellos privados (cartas, el diario de Ossorio), siente una alteración de detective en la etapa previa en que los indicios variados y los esbozos de hipótesis no le permiten todavía ver nada claro¹⁹. Mientras tanto Renzi, también intrigado, interroga a los parientes y conocidos acerca del turbulento pasado del tío.

Es de notar que dichas investigaciones se reducen en su mayor parte a pruebas e indicios textuales: cartas o palabras de los testigos, sin acceso directo al objeto en cuestión. Maggi, crítico de la falacia del discurso en general, sea ficcional o historiográfico, está convencido de que la verdad equivale a una construcción de palabras. Hecha con más o menos arte, la historia resulta de la aplicación de una serie de recursos de composición, que imponen un orden a los acontecimientos (“Tengo distintas hipótesis teóricas que son a la vez distintos modos de organizar el material y ordenar la exposición”; *Ibíd.*: 30).

¹⁷ Citamos la edición de Anagrama, Barcelona 2001.

¹⁸ Bhabha contempla el discurso histórico de una nación en su “escisión” provocada por el empuje de los discursos marginales o revolucionarios y su “temporalidad”, que lo mantiene en permanente disposición a ser reformulado (performatividad) (Bhabha 2010: 145–160).

¹⁹ Piglia, el autor, habla en una ocasión de su formación como historiador y hace esta comparación recordando su experiencia en el archivo: “Era una especie de extraño detective que no sabía cuál era el enigma, o tenía una idea no muy definida, y tenía que ir a buscar unas pruebas, unos datos, unos documentos y a partir de ahí construir” (Piglia, Villoro 2008).

La misma novela de Piglia opta por una organización fragmentada; consta de fragmentos y enunciados orientados hacia la indagación y la búsqueda de las historias parciales (Fernández Porta 2008: 336). Renzi, el sobrino, muestra también escepticismo parecido respecto a las funciones informativas del lenguaje, proclive más bien a apreciar el valor literario en los discursos sociales (“De Yrigoyen [uno de los presidentes argentinos; N.P.] me interesa el *estilo*. El barroco radical”; Piglia, *Respiración artificial*, 2001a: 19; subrayado original).

Como ya hemos subrayado antes, para Piglia, el espacio de la escritura engloba diferentes discursos sociales. La literatura crea con los demás ámbitos del uso del lenguaje (cartas, artículos de prensa, política, ficción) un sistema de vasos comunicantes²⁰. Las ficciones literarias se construyen pues a partir de discursos –documentales, históricos, políticos, periodísticos, coloquiales– por el dominio de los cuales compiten los sujetos excéntricos (véanse los personajes de escritores exiliados, despreciados, marginales) y las fuerzas del orden. A este propósito, el escritor argentino cita a Valéry: “La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias” (Piglia 2001b: 35). Y prosigue: “¿Qué estructura tienen esas fuerzas ficticias? Quizás ese sea el centro de la reflexión política de un escritor” (*Ibíd.*). Éste, como el que investiga las culturas poscoloniales, ha de evidenciar las configuraciones de fuerzas que mueven las ideas, las culturas, los acontecimientos históricos (Said 2003: 3). Llámese buen gusto, opinión común, proclama oficial o canon literario, el discurso hegemónico determina los sentidos que circulan en diferentes esferas de la cultura, las presencias y las exclusiones.

La idea de que una literatura crítica ha de contribuir necesariamente a desmentir las manipulaciones del discurso hegemónico, ha sido constante en los debates de los intelectuales hispanoamericanos, quienes en distintas épocas literarias se han sentido a menudo en la obligación de contrarrestar las ficciones oficiales con las suyas propias y de salvar del silenciamiento las versiones heterodoxas de la historia²¹. Siguiendo a su manera este prurito del compromiso, Piglia matiza el asunto al tenor de los supuestos posestructuralistas y posmodernistas, afirmando que en la lucha discursiva mencionada no se

²⁰ Por eso insiste en la “literariedad” del trabajo, por ejemplo, del historiador: “Ahí [en el archivo; N.P.] tuve la experiencia de lo que es el trabajo del historiador, de lo que es la construcción de un relato, la construcción de una situación histórica a partir de la inestabilidad de lo que se puede encontrar: el riesgo que supone ir a un archivo para ver si es posible encontrar aquello que uno imagina que puede estar ahí, y el modo en que los historiadores reconstruyen la situación histórica que están buscando a partir de elementos que han sido completamente secundarios, marginales en el sentido amplio de lo que sería la experiencia histórica: cartas, testimonios en juicios, listas de las provisiones que se reciben en las pulperías de tal sitio” (Piglia, Villoro 2008).

²¹ Los indigenistas, los autores de mediados del siglo XX, los *escritores del boom*, como lo atestigua Carlos Fuentes en su ensayo “La nueva novela hispanoamericana”, de 1969; finalmente los cultores de la *nueva novela histórica*.

enfrentan la mentira oficial y la verdad heterodoxa, sino ficciones más o menos autorizadas²².

El sobrino Renzi es escritor en ciernes y el tío Maggi, historiador aficionado, pero en sus disputas epistolares surge la cuestión común de la honradez y la responsabilidad de todo el que escribe. A este propósito se expresa también el filósofo Tardewski, quien se autodefine como antagónico –y a la vez complementario– del “profesor” (como llama a Maggi). Tardewski se había marginado de la vida social y profesional siguiendo un ideal privado del “fracaso”, que le protege de emplear su razón en las causas triviales (o peor, criminales, como varios intelectuales del siglo XX fascinados por los totalitarismos). No obstante, admira a Maggi, quien no ha desistido de escribir y practicar su disciplina: “un hombre de principios, que solamente puede pensar desde la historia” (Piglia, *Respiración artificial*, 2001a: 188), porque así el presente se le hace más llevadero. En una noche, durante la conversación de Tardewski y Renzi (quien ha viajado a conocer a su tío, pero éste ha desaparecido de su domicilio) se evocan anécdotas de Wittgenstein, Hitler, Kafka, Roberto Arlt, entre otros, que iluminan los aspectos de dicha alternativa intelectual: ¿es preferible hacer uso de la palabra, como filósofo, historiador, escritor, o al contrario “[s]obre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar, decía Wittgenstein. ¿Cómo hablar de lo indecible?” (*Ibíd.*: 214). Kafka y otros “verdaderamente grandes [...], aquellos que enfrentan siempre la imposibilidad casi absoluta de escribir” (*Ibíd.*), se atreven a proseguir la creación, conscientes, sin embargo, de la anulación de su propia escritura y del reverso del silencio que la sostiene (“En literatura... lo más importante nunca debe ser nombrado”; *Ibíd.*: 144). Tal afirmación se completa, como su negativo, con lo que en alguna ocasión ha dicho Maggi: “¿Qué tenemos sino los principios para sostenernos en medio de toda esa mierda?” (*Ibíd.*: 104). Inesperadamente, el que al principio de la novela semejaba un cabeza loca y la oveja negra de una respetable familia burguesa, se convierte, a ojos de su colega, en un ejemplo de heroísmo intelectual: el que escucha la voz de los muertos, el que intenta imponer algún orden en la insegura documentación, el que adopta la mirada histórica afrontando el horror del presente. En este sentido es significativo el juego de palabras en uno de los diálogos: “¿Cómo narrar los hechos reales? ¿Los hechos qué?, le digo. Los hechos reales, me dice Renzi. Ah, le digo, había entendido los hechos morales” (*Ibíd.*: 148). Aunque la novela ejemplifica la actitud intelectual de vacilación ante el silencio y la ausencia (recordando a Wittgenstein y Kafka), la razón le es dada finalmente al trabajo del desaparecido Maggi, a su tarea de

²² En la nueva novela histórica se presenta una historia opuesta a la hegemónica, que es heterodoxa y plural, pero nunca la única verdadera (Mackenbach 2005: 183–186); las numerosas ejemplificaciones de esta modalidad narrativa tienen base teórica en el trabajo de Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe* (1973).

interpretación de la historia nacional a través de la biografía del misterioso exiliado Ossorio (sospechoso, además, de ser un agente secreto).

En suma, la investigación del pasado es aquí una manera de esclarecer la actualidad, suscribiendo la idea de Benjamin de que “[l]a historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, «tiempo – ahora»”; 1989: 188)²³. El deseo de historia, de darle vida y sentido a la actualidad, a través de las incursiones mesiánicas del pasado, equivale en la novela al deseo de plantarle cara a la realidad sin sentirse aniquilado por ella. Dice Maggi: “¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente [...], si no supiéramos que se trata de un presente histórico?” (Piglia, *Respiración artificial*, 2001a: 88). El estudio histórico sobre Ossorio, fragmentario y a medio hacer, viene a parar en manos de Renzi. La misión de seguir examinando este presente repleto de pasado se lega aquí del tío al sobrino, de una generación a otra.

El mismo movimiento dialéctico entre el pasado y el presente organiza la novela *El material humano*²⁴, de Rodrigo Rey Rosa (Guatemala, 1958). El texto juega con la identidad auténtica del autor, ya que éste aparece actuando en el presente (corre el año 2006), bajo su nombre propio, y desempeña el papel del narrador en primera persona, incorporando datos de su vida de escritor y otros elementos de su privacidad. La novela se presenta en forma de una serie de apuntes en unas “libretas” y “cuadernos”, donde el hilo conductor se entrelaza con menciones de los asuntos familiares y sentimentales del narrador, así como con citas de periódicos y opiniones sobre las lecturas (Sartre, Voltaire, Adam Zagajewski), la sociedad de su época y la política. Se incorporan asimismo fragmentos de los documentos de los Archivos de la Policía Nacional, a los que el narrador casualmente consigue acceso, aprovechando la ocasión de que se pone en marcha un proyecto nacional para recuperar dichos archivos y salvarlos de la ruina. Ahí descubre la implicación de su propia familia en una etapa de las sangrientas guerras civiles guatemaltecas (años 80–90 del siglo XX).

Al narrador le atrae el laberíntico y hostil edificio que guarda miles de legajos; se le presenta como un “novelable [...] *microcaos*, cuya relación podría servir de coda para la singular danza macabra de nuestro siglo” (Rey Rosa, *El material humano*, 2009: 14; subrayado mío). Durante la lectura de las fichas policiales, procedentes de todo el siglo pasado, su inicial proyecto literario (que de hecho justifica su presencia en el archivo) se desvía y el protagonista va centrándose en la persona de Benedicto Tun, un empleado que había trabajado cincuenta años en el Gabinete de Identificación, dedicando su tiempo y esfuerzo a mejorar el sistema de colección de datos. De hecho, la investigación

²³ En otras palabras: “[e]s la ominosa realidad del presente la que exige una urgente mediación” (Saer 2006: 160).

²⁴ Citamos la edición de Anagrama, Barcelona 2009.

semicientífica llevada en el archivo se convierte en reconstrucción de la vida de este personaje, ya muerto. Poco a poco, el narrador va adentrándose en esa biografía, que se le aparece como síntesis de las contradicciones y dificultades del destino de un indio, ciudadano guatemalteco del siglo XX, que no se conforma con lo que su extracción social le depara. Tun había logrado, a costa de un esfuerzo inusual, cierto éxito profesional y, además, había sobrevivido a las múltiples tiranías del siglo. Aunque también supo, de alguna manera, ser fiel a sí mismo, aunque exponiéndose a graves peligros (por ejemplo, se había negado a testimoniar en falso para encubrir los crímenes de la policía).

En la pesquisa que realiza con un interés básicamente literario, el protagonista se topa con unos documentos que testimonian sobre las acciones criminales de la policía guatemalteca, tanto en la primera mitad del siglo XX (dictadura de Estrada Cabrera), como en la época que se inicia en 1954 con el derrocamiento del presidente Arbenz (por la derecha local, con el respaldo de la CIA) y llega hasta los comienzos de la democracia a finales de los años ochenta²⁵. Estas pruebas de actos ilegales del pasado se combinan en el diario del narrador con las escuetas relaciones sobre un siniestro caso de la actualidad que provoca una crisis en el país: un grupo de diputados salvadoreños fueron asesinados en Guatemala y las huellas llevaron a cuatro agentes de la Dirección de Investigaciones Criminales, que a su vez, después de su captura, fueron encontrados muertos, al parecer inexplicablemente, en una celda de alta seguridad. El narrador informa sobre éste y otros casos estremecedores (ejecuciones de personas consideradas como indeseables –mendigos, drogadictos, ladrones– por los miembros de unos grupos de “purificación” no oficiales, asesinatos de políticos y defensores de los derechos humanos) en un tono neutro, lo que se explica por su inmersión en el día a día de un país, teóricamente democrático, que sólo las personas de fuera califican como sumamente peligroso. “Este es un buen país para cometer un crimen”, comenta el relator norteamericano de Derechos Humanos de la ONU; y los amigos franceses reconocen que lo que el narrador les cuenta “tiene los elementos de un *thriller*” (*Ibíd.*: 122).

En efecto, en el curso de los acontecimientos, en la vida del escritor se van filtrando elementos de una trama criminal; por ejemplo, cuando por casualidad conecta unos datos encontrados en el archivo con el caso de su madre que había sido secuestrada durante varias semanas en los años 80. Entonces su neutralidad inicial, fruto de cierta indiferencia cansada ante el crimen, se esfuma y él mismo empieza a sentirse vigilado y a temer por sus familiares. La de por sí lógica incidencia del crimen organizado y estatal en la vida de los ciudadanos queda pues subrayada y el proceso de “normalización” guatemal-

²⁵ Desde los años 60 hasta mediados de los años 80, el país fue desgarrado por conflictos armados entre las guerrillas izquierdistas, el ejército y los paramilitares, cobrándose una cantidad inaudita de alrededor de doscientas mil víctimas.

teca revela su precariedad. Sólo una parte de la sociedad está determinada a “recuperar” la memoria, aunque esto acarree disgustos y peligros. A nuestro narrador se le retira finalmente el permiso para estudiar en el archivo; luego es inquietado por unas llamadas perdidas. Otro personaje, antiguo dirigente guerrillero, se decide a enfrentar los reproches de los hijos de personas a quienes su organización había ejecutado durante la guerra, a veces injustamente. Algunos de los que antes se sublevaron contra del gobierno, legal o ilegalmente, trabajan en el proyecto del Archivo, siendo a su vez vigilados por la policía; en la dudosa democracia, ya no se puede matar con plena impunidad, aunque sigue haciéndolo disimuladamente, en actos puntuales de terror. “De todas formas, está bien que quienes combatieron con las armas el sistema que ha quedado en parte reflejado ahí, en el Archivo, continúen oponiéndose a él, digamos, legalmente, de manera retrospectiva y no violenta, ¿no?” (*Ibíd.*: 166), razona el narrador.

Pero la mayor parte de los guatemaltecos prefiere dejar a los muertos dormir tranquilamente. El padre del protagonista le advierte que está jugando con pólvora; aunque la madre, la secuestrada de hace veinte años, sonríe con tácita aprobación. Y otros aguantan, porque la población

[v]ive vulnerable e indefensa ante la delincuencia y tiene la convicción de que a los criminales implacables no hay otro camino que aplicar su propia medicina [es decir, matarlos de forma extrajudicial; N.P]. En otras palabras, la desesperación y el miedo de los ciudadanos termina por concederle cierta legitimidad a esta variación de terrorismo de Estado (*Ibíd.*: 88).

A la luz de los episodios desencadenados a partir del asunto del archivo, el narrador atraviesa algo así como un nuevo despertar moral en la mitad de su vida. Contempla nuevos testimonios de décadas enteras de terrorismo del estado en Guatemala y se implica de nuevo en el proceso de esclarecimiento de la historia reciente, el cual, en su país, como en otros (Nicaragua, Honduras, Perú, Argentina, Chile), tiene como objetivo recrear la esfera pública destruida por los conflictos armados (se encargan de hacer los dolorosos recuentos organismos estatales y privados; en la novela se menciona, para Guatemala, la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, entre otros). Pero además, reconstruyendo biografías de personas concretas, el narrador redescubre la certeza de que las elecciones morales nunca son unívocas, dadas las dramáticas circunstancias en que se hacen (véase el caso de Tun, profesional impecable y no desprovisto de sentido humano, ni de dignidad, que sin embargo se hizo, a la fuerza, corresponsable de los crímenes policiales).

Finalmente, el protagonista termina dudando de si su propia investigación en el Archivo no ha sido manipulada y se pregunta sobre el posible papel del escritor frente a las fuerzas cuyos poderes son incontrolables. Como en la novela anterior, se barajan varias soluciones. Está el maximalismo moral

encontrado en una cita de Zagajewski: “Describir nuevas variedades del mal y del bien – he aquí la magna tarea del escritor” (*Ibíd.*: 84). A lo que se opone un cierto realismo de quienes viven constantemente amenazados por la represión o sus remanentes (el narrador se pregunta sobre la pureza de la distinción entre el bien y el mal). Medio en broma, el narrador le plantea a su amante el proyecto de hacerse agente secreto de la policía, porque “así podría contribuir de manera positiva a la lucha contra el crimen en mi país” (*Ibíd.*: 147). En la Guatemala de Rey Rosa, los crímenes no han sido en su mayoría expurgados; y lo que es más grave, los esquemas del autoritarismo violento se han perpetuado en las instituciones a primera vista democráticas. Tanto en las familias, como en los Estados hay historias ocultas que una red de intereses, a menudo inmorales, procura mantener en silencio. La tesis de la imposibilidad de la objetividad a la hora de enjuiciar la historia queda corroborada por la implicación del caso de la madre del narrador en las investigaciones del Archivo: “como la historia se hace desde el presente, y así lo *incluye*, no es probable que pueda hacerse una crítica imparcial” (*Ibíd.*: 55; subrayado original); lo que hace eco de las tesis historiosóficas de Benjamin antes citadas.

A su vez, el protagonista recurrente de varias novelas de Edmundo Paz Soldán (Bolivia, 1968) es un hombre joven que vacila entre la condición de un ciudadano de la aldea global y la de un boliviano cuya familia conserva recuerdos dolorosos de los conflictos políticos de hace algunas décadas. Varias novelas de este autor (especialmente *La materia del deseo*, 2001, abreviada como MD; *Palacio Quemado*, 2006, abrev. PQ; y en menor medida, *Río fugitivo*, 1998, abrev. RF) ponen en primer plano a unos jóvenes que reactualizan en su propia vida los traumas vividos por la generación de sus padres durante la época de las dictaduras militares (1964–1982), particularmente la de Hugo Banzer (disfrazado bajo la figura del ficcional Montenegro). Los protagonistas se enfrentan a los fantasmas del pasado que vuelven bajo la forma de unas historias familiares con varias incógnitas y silenciamientos (un padre héroe de la guerrilla urbana de los años 70 en *La materia del deseo*; un hermano muerto hace años y con la aureola de heroísmo en *Palacio Quemado*). Los protagonistas, entre intrigados y molestos, son obligados a escarbar en el pasado. Y lo encuentran, por supuesto, prolongado en el presente: en los resentimientos familiares vivos bajo la fina capa de la “normalidad” posdictatorial, en los intentos de maquillar el pasado por los políticos del antiguo régimen convertidos en demócratas liberales sin tacha. La figura de Montenegro, antiguo dictador reelecto como presidente en la democracia, resulta particularmente insidiosa. En *La materia del deseo*, Montenegro protege, bloqueando su extradición, a un potente traficante de drogas, personaje histriónico que se las da de benefactor del pueblo boliviano. La generación de los padres, resignada, ya no protesta demasiado contra esos desmanes, mientras que los jóvenes, apodados “la generación fría”, han abandonado un concepto de compromiso y de lucha

política a la antigua. El protagonista de *Palacio Quemado*, experto en redactar discursos conmovedores y artículos persuasivos, se pone pragmáticamente al servicio de las ideologías como un mercenario de la palabra:

Evité comprometerme con alguna ideología específica, con colores de un partido. Hice como muchos otros y picoteé tanto de la centro-izquierda como de la centro-derecha; después de todo los partidos se iban pareciendo cada vez más, los líderes recalcitrantes de la izquierda que habían prometido no cruzar los ríos de sangre que les separaban de sus ex-torturadores de la derecha decían que era hora de “construir puentes” sobre esos ríos. Yo construía puentes, o más bien telarañas que alcanzaban a casi todos los partidos del espectro universitario (PQ: 15).

Por regla general, estos jóvenes no se afilian ni forman grupos de combate, sólo esporádicamente defienden causas ajenas. Su necesidad de acción se resuelve en viajes – en un movimiento pendular entre países, incluso continentes. Al mismo tiempo, el ciberespacio se vuelve un espacio alternativo habitual de vida y convivencia²⁶. A la vista de la insuficiencia de la transición democrática y la hipocresía con que los viejos cuadros de la dictadura se han mutado en políticos neoliberales, los jóvenes de la clase media optan por flotar en la superficie de la sociedad, construyendo su bienestar y eludiendo en la calle las ocasionales agrupaciones de obreros indios en huelga o la turba de los míseros y abigarrados vendedores ambulantes. Sus perplejidades y sus eventuales simpatías políticas no son pues las de los activistas de los nuevos movimientos sociales (indigenistas, ecologistas, alterglobales), sino las de una clase media a la cual las sacudidas de las crisis económicas regionales y globales han desprovisto de su seguridad y la cual busca a tientas un modelo de vida entre el fin de las utopías, la presión despiadada del liberalismo, las reivindicaciones de los desfavorecidos y la evidencia de una democracia degradada.

Pedro de *La materia del deseo*, joven académico que trabaja en la universidad de Madison en Estados Unidos, vive en su propia piel estas ambigüedades y transiciones. Antes había estado en Berkeley para buscar el rastro de su padre y esclarecer unos episodios dolorosos de su vida en la época dictatorial en Bolivia. Tiene pues un interés legítimo en explorar el pasado para recuperar las raíces de su propia identidad, pero a veces se ve obligado, fuera de su país, a cultivar asimismo la identidad boliviana o latinoamericana colectiva de una manera que no siempre le convence; especialmente cuando se topa con investigadores extranjeros que se acercan a esa realidad con los filtros de su formación profesional o ideológica (por ejemplo, compromiso con las minorías latinoamericanas, al que Pedro, procedente de una clase media acomodada, no se afilia). Es entonces cuando la identidad, así como una determinada visión de la historia, se revelan más en su calidad de constructos culturales

²⁶ En otra novela de Paz Soldán, *El delirio de Turing* (2006), es en la red donde los jóvenes planean un golpe de estado contra el corrupto Montenegro.

e instrumentos de negociación. Cuando los investigadores extranjeros le provocan diciendo que Latinoamérica es un gran concepto abstracto (ya que, al parecer, no es tanto lo que une a un boliviano con un venezolano), se siente incómodo; igual de incómodo cuando ha de reconocer su conformismo (“no hay nada de orgullo en decir que nosotros nos equivocamos menos [que las guerrillas urbanas de los 70; N.P.]”, *MD*: 96).

Al volver de visita a su ciudad natal en Bolivia (Río Fugitivo, un espacio ficcional que reaparece en más novelas), el narrador siente nostalgia, pero a la vez incomodidad de no estar en casa en ninguna parte. La nostalgia, el sentimiento que embarga la “literatura transnacional”²⁷, implica la reconstrucción de unos espacios e historias que nunca serán los mismos; y, como Pedro comprueba, nunca entregarán enteramente su secreto (“Esta ciudad no es mía. Soy un extraño, un extranjero en ella”, *MD*: 63). Tanto la historia familiar, que Pedro investiga como *amateur*, como la nacional, que estudia y divulga en la prensa norteamericana, se le revelan en sus contradicciones. La misma incertidumbre se manifiesta también en sus vacilaciones (¿signo de inmadurez?) a la hora de elegir amores, trabajos, identidades. Su vaivén entre el país de la infancia y el de su edad adulta, desde donde empieza a conceptualizar su bolivianismo, se convierte en la metáfora de la condición fronteriza del espacio de una nación “escindida”, entre una entidad homogénea vista desde fuera y otra desgarrada desde dentro por las reivindicaciones heterogéneas de distintos grupos y culturas (Bhabha 2010: 153–160).

La generación de estos bolivianos de la clase media se enfrenta, por primera vez en la historia a tal escala, con la transformación posmoderna del concepto de patriotismo. Bolivia, como otros países latinoamericanos multinacionales, con predominio de razas no blancas, ha sido desde la Independencia más bien un proyecto de país que un estado fuerte, cuyos ciudadanos se suscribieran todos a la lista de unos valores comunes. Al patriotismo tradicional pero “débil” se viene a mezclar el patriotismo transnacional, basado menos en la filiación de la raza o del territorio, y más en un sentimiento de pertenencia todavía mal definida, que incluye, por encima de las fronteras físicas, la participación tanto en la cultura de masas global y el ciberespacio, como en las acciones de ayuda no gubernamentales.

La inestabilidad del concepto de patriotismo en la realidad fluida de hoy significa que, por un lado, las sociedades se abren a flujos de migrantes y buscan nuevas fórmulas para su diversificación, pero, por otro lado, ven exacerbarse etnonacionalismos y una renovada sed de sangre (Appadurai 2005: 237–241). Los protagonistas de Paz Soldán parecen pues suspensos entre varias opciones: el patriotismo tribal y nacionalista tradicional y la participación

²⁷ “El texto transnacional apunta la nostalgia de un espacio íntimo, privado y familiar; inscribe la pérdida de un pasado que evoca y reconstruye para hacerlo permanecer, más allá de la desterritorialización, o mejor aún, a pesar de ella” (Bados Ciria 2006: 260).

en unos movimientos, organizaciones y espacios sociales desterritorializados (*Ibíd.*: 261); el discurso emancipador de la izquierda antigua y el aparentemente neutro y tecnócrata de los liberales; el poscolonial de la academia occidental y el reivindicador de los obreros indios en huelga.

¿Quiénes fueron nuestros mayores?, se preguntan los jóvenes bolivianos en el cruce de los siglos. La investigación que lleva Pedro de *La materia del deseo* para esclarecer un enigma acerca de la actuación de su padre en un enfrentamiento armado en los años 70 (¿fue héroe, traidor o ambas cosas, es decir, un humano imperfecto?), como es de esperar, no trae respuestas unívocas. A su vez, el hermano del narrador de *Palacio Quemado* llega a desmitificar la gloriosa figura de su hermano, opositor a las dictaduras de los años 70, pero el misterio tampoco resulta despejado del todo: ¿lo movió a Felipe al suicidio un asesinato político al que contribuyó involuntariamente, o también un asunto de faldas? En ambos casos, las respuestas del pasado no les ayudan a los contemporáneos a resolver sus dilemas. Se convencen de que cada época trae sus propias dudas, euforias, bajasas y responsabilidades. Una convicción, sin embargo, es compartida por la mayoría de los bolivianos de la generación del cruce de los milenios, tal como los ve Paz Soldán: el idealismo a muerte de los izquierdistas de la última y penúltima generación no les sirve ya de panel indicador. Dice el narrador de *Palacio Quemado*, comparando la mentalidad de hoy con la de los años 70: “Buscamos siempre formas civilizadas de defender lo nuestro. No entendemos eso de la pasión excesiva, de la sangre y la violencia y las balas. Nos parece irracional” (PQ: 260). Aunque esta declaración ficcional podría contrarrestarse con cantidad de otras, entresacadas de la prosa hispanoamericana actual, que no dan la espalda a la irracionalidad como principio rector de la vida cotidiana (véanse las del capítulo anterior), este ejemplo ilustra cómo una parte de los jóvenes latinoamericanos, sobre todo en países donde la inseguridad no alcanza las máximas cotas, opta por unos modelos diferentes de los de sus padres y abuelos; modelos en parte influidos ya por los recursos de la cultura global.

En *Río Fugitivo* (1998), la novela que consagró a Paz Soldán como escritor, el cambio generacional y la presencia del ambiente político en la Bolivia posdictatorial se hacen sentir igualmente, aunque no existe una conexión directa entre el drama que el narrador adolescente investiga (la muerte de su hermano pequeño) y alguna maquinación política; sin embargo, el ambiente político-social de mediados de los años 80 queda profusamente consignado, por ejemplo, en los comentarios desencantados o furiosos de la generación de los padres y abuelos: unos, los jóvenes, mirando cómo evadirse a países vecinos más prósperos, otros añorando la mano dura de la época de las dictaduras militares. El narrador-investigador no bucea aquí en el pasado histórico, sino en un drama acaecido en un año de su vida, el que justamente nos va contando. Tanto él como sus compañeros del colegio privado, hijos de familias

acomodadas, quedan menos afectados que otros estratos sociales por el derrumbe económico que tuvo lugar durante la presidencia de Siles. Se observa una crisis del patriotismo y de los valores burgueses: los jóvenes ostentan su falta de compromiso con las causas políticas y parecen tan sólo interesados en experimentar con el sexo, la droga y la violencia; la generación de los padres critica la democracia defectuosa, los curas del colegio al que va el protagonista adolescente oscilan entre la intransigencia trasnochada, el cinismo y la disolución moral. En general, *Río Fugitivo*, pese a los dilemas entre literarios y ontológicos del joven narrador (véase el capítulo 4 de este trabajo), resulta también saturado de un peculiar realismo. A un asesinato planificado en la novela se le atribuye una proyección más amplia, justificándolo con un argumento de inesperada seriedad y patetismo: “Lo debía hacer de un modo contundente e irrevocable para que no volviera a suceder, *para librar al país futuro de un peligroso y alucinado político*” (RF: 411; subrayado mío).

En suma, las historias de las búsquedas de los protagonistas de Paz Soldán no parecen encaminadas a repartir de forma tajante culpas y méritos entre las generaciones, sino “tan sólo aclarar responsabilidades de muy diversa índole: afectivas, sociales, ideológicas, históricas en definitiva” (Becerra 2008: 179).

En la narrativa del mexicano Juan Villoro (México, 1954), los destinos de unos hombres, de carácter inquieto, melancólico y cuestionador, se proyectan sobre la vida de la clase media mexicana de la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, es característica la novela titulada *El testigo* (2004²⁸), donde la investigación privada se vincula de forma muy estrecha con la indagación de la identidad colectiva de la sociedad mexicana. Su protagonista remonta más lejos en la historia que los anteriores, hasta la época de la Guerra de los Cristeros mexicana (1926–1929), buscando en aquellos sucesos, aparentemente tan lejanos, en que participaron sus abuelos, las razones de la atrofia actual del sentido de ciudadanía. Julio es un intelectual, crítico literario, quien, tras haber ejercido una labor académica en Europa, vuelve a su país natal y se enfrenta a los recuerdos que van reanimándose durante las visitas a los lugares sentimentales de su infancia y juventud. Mientras tanto se esboza un hilo argumental criminal que, significativamente, se bifurca en un remoto misterio pasional en la familia de Julio, y un asunto más que corriente en el México actual, en que se cruzan la droga, el *show business* y las influencias políticas.

El protagonista roza la cuarentena y la edad madura le abre una nueva perspectiva tanto sobre su propia vida, como sobre los asuntos patrios. Al volver a México espera, entre otras cosas, autenticar su obra de escritor y crítico gracias al contacto con el suelo natal. Sin embargo, pronto se siente sofocado por la mezquindad del ambiente, enfrascándose en conflictos cuyas raíces están hundidas en los comienzos del siglo y las secuelas de la gran revuelta fundacional del México moderno, la Revolución Mexicana.

²⁸ Citamos la edición de Anagrama, Barcelona 2004.

En su provincia natal, Julio descubre con sorpresa las pistas del drama (criminal, tal vez) que hace décadas había ocurrido en su familia. Lo habían provocado los mismos odios que, durante la Guerra de los Cristeros en los años 20, dividieron en bandos opuestos a muchas familias. Sus intereses de investigador (escribe sobre un poeta del modernismo tardío, Ramón López Velarde) contribuyen a su creciente fascinación por esa época de la historia mexicana. Pero simultáneamente su búsqueda de datos literarios se desvía hacia oscuras historias privadas.

México suscita en los repatriados como Julio sentimientos ambiguos. Por un lado reconocen su pertenencia vital a la cultura mexicana, por otro se van convenciendo de que “México es el mismo rancho infumable” de siempre (Villoro, *El testigo*, 2004: 177). A pesar del tiempo transcurrido, la memoria del gran conflicto social y político de principios del siglo XX sobrevive en la actualidad, pero no como una tradición de reivindicaciones democráticas, sino como un entramado de injusticias y hostilidades originadas en la Revolución misma. El alud de actos violentos desatados otrora se perpetúa en las lacras sociales contemporáneas (el narcotráfico, el clientelismo, la corrupción institucional, los prejuicios raciales). Y los escándalos familiares que el protagonista pretende develar le terminan devolviendo aquel pasado colectivo, que emerge vigoroso: “La violencia, siempre a punto de aflorar en el presente, de pronto reclamaba regresar al orden perdido” (*Ibíd.*). México es, decenas de años más tarde, un país con las heridas no restañadas, atravesado por odios no extintos, alimentados durante generaciones: “Lo que el PRI institucionalizó no fue la Revolución, sino el rencor” (*Ibíd.*: 178). Ahondando en estos aspectos, además de desarrollar argumentos pseudocriminales, la obra se convierte en un fresco costumbrista e incluso melodramático y truculento de la época que Julio investiga, es decir, los años 20 y 30²⁹ (véase la historia de los amores entre la tía y un prisionero de guerra en la época de la guerra cristera). El toque grotesco lo da a su vez la participación de Julio como guionista en la producción de una telenovela *kitsch* sobre esa misma guerra, financiada por un magnate todopoderoso, vinculado con el narcotráfico.

En *El testigo*, lo histórico, entendido como ejercicio intelectual, desemboca en lo subjetivo de las emociones y pasiones individuales. La historia mexicana se evoca desde una doble perspectiva: la documental y la recreada en la memoria individual. Los recuerdos subjetivos añaden una visión “desde abajo” –desde las familias, desde las provincias– con la que habría que completar las versiones oficiales: “Revisar lo que esa gente había comido, mirarlos en su día, ante el horror mudo o la incompatible entrega de sus miradas, producía el

²⁹ Por lo demás, en la novela de Villoro, la mezcla de realismo, parodia y melodramatismo resulta significativamente acorde con la fusión de lo sagrado y patético, por un lado, y lo sensual e irónico, por otro, en la poesía de López Velarde estudiada por el protagonista.

estremecimiento de adentrarse en un territorio ilícito, una región que sólo se tolera a la distancia o en ausencia, como otra posesión por pérdida" (*Ibíd.*: 236).

Julio se aleja, en sus investigaciones, de la supuesta objetividad de la historiografía oficial³⁰. Descubre que los crímenes –pequeños o grandes, interesados, perversos o tontos– crean lazos comunitarios entre los mexicanos tanto a nivel público como privado. El improvisado “detective” se reintegra, un poco a su pesar, a una sociedad cuya historia él mismo va reconstruyendo en su versión espuria: un haz de intrigas, contradicciones y transgresiones; una realidad que anuncia, en palabras de Villoro, “un futuro ya usado, degradado y envejecido” (entrevista con Marco González 2009: 187). Una novela pseudo-criminal desemboca en una crítica de la sociedad mexicana actual, tensa y fracturada, como a principios del siglo XX.

Tanto *El testigo*, como *La hora azul* (2005), del peruano Alonso Cueto (Perú, 1954), van muy lejos en someter a sus protagonistas centrales, Julio y Adrián, respectivamente, a una revisión de sus vidas, a un cambio de ritmo e incluso una conversión espiritual; lo que desde el punto de vista psicológico resulta además convincente, porque en ambos casos coincide con la así llamada crisis de la edad media. Y siempre, el desencadenante son unas revelaciones vinculadas con el pasado familiar.

La novela de Cueto radicaliza el problema de la herencia, que aquí no sólo consiste en ordenar y purificar la memoria de los antecesores, sino también en una dolorosa y activa identificación y asunción de la piel del padre. La historia de Adrián Ormache de *La hora azul* hace pensar en una versión contemporánea del despertar, del príncipe Siddharta, del sueño placentero a la realidad sin ilusiones. Adrián es un abogado de éxito, esposo y padre feliz. Sus fotos en las revistas de sociedad le devuelven su imagen rebosante de una seguridad detrás de la cual se adivina una buena posición social, profesional y financiera. Sin embargo, en su pasado se proyecta una sombra ambigua, la del padre, hombre rudo, militar activo en la época de las luchas sangrientas contra los terroristas en los años 90. La historia que va a desequilibrar de forma duradera la existencia de Adrián arranca el día de la muerte de su madre, con la que estuvo muy unido y la que siempre se empeñó en borrar de la memoria de sus hijos, Adrián y Rubén, y de la suya propia, todo rastro de la presencia indeseable del padre. La relación de éste con Adrián, cálida en la niñez, con el tiempo se fue diluyendo y ya nunca más mejoró. En una conversación con su hermano, entre un trago y otro, Adrián se entera de unos detalles de los que nunca

³⁰ El escritor/investigador descubre otras verdades bajo las oficiales; desde el nivel retórico-ideológico de la historiografía oficial pasa a enfocar la realidad en el cruce de los diferentes discursos: oficiales y marginales, serios y paródicos o bien carnavalizados (ver Skłodowska 1991: 25–63). Se señala también la apropiación del esquema policiaco por la “nueva novela histórica” con el fin de parodiar tanto los procesos históricos, como su recreación académica (*Ibíd.*: 111–140).

había tenido ni asomo de conciencia. Rubén, que intimaba más con el padre, le cuenta que durante su misión antiterrorista en Huanta, en los Andes, los militares bajo el mando del teniente Ormache mataban sus horas muertas y su miedo abusando de las mujeres que caían en sus manos, tanto las prisioneras terroristas como presas casuales. Al parecer, el padre se había enamorado de una joven campesina a quien tenía encerrada y no la quiso compartir con los demás; ella, sin embargo, un día había logrado escaparse disfrazada con un uniforme. A esta revelación, que hiere a Adrián hasta la médula, se suma el hallazgo de una carta encontrada en las pertenencias de la madre. Escrita por la tía de la joven, prisionera del padre, contiene quejas y maldiciones que han de recaer en la familia de Adrián. Desde entonces, para éste comienza un período de pesadillas y tormentos, que le hacen descuidar a su familia y sus negocios y emprender una persecución de las pistas de aquella joven, de quien ni siquiera sabe si ha logrado sobrevivir. Visita los tugurios donde se reúnen los antiguos colegas de su padre, vaga por los barrios pobres de Lima, entrevista a testigos que por lo general lo tratan con desconfianza; finalmente viaja a los Andes, a Huanta, donde descubre (como el sargento Lituma, de Vargas Llosa, y tantos otros peruanos blancos) un mundo de paisajes vertiginosos y de sufrimientos milenarios, así como, sobre todo, la memoria viva de las víctimas –padres, hijos, hermanas– de la última guerra.

Toda la historia parece obedecer a un concepto, entre sicológico y tribal, de la culpa que se hereda de padre a hijo, de generación en generación, y de la que Adrián se hace cargo como si lo guiara una fuerza irresistible. La larga y errática investigación es atípica, ya que la emprende el “heredero” del culpable y el objeto de la persecución es la víctima, a la que en cierto modo se intenta “resucitar”. Este objetivo se cumple finalmente y, a pesar del escándalo que supone la implicación de la mujer en la vida del narrador, lo que se logra, bien que mal, es suturar la herida y reparar, aunque sea tarde y parcialmente, los daños cometidos.

Se cotejan, como es usual en las novelas convocadas en este aparatado, la supuesta normalidad del cruce de los siglos, los avances de la clase media en la democracia, con el terror de las décadas pasadas, que afectó sobre todo a los civiles, los campesinos indios. La historia de Adrián simboliza la frágil normalidad a la que se ha pasado, en países como Argentina, Perú, Chile o los centroamericanos, tras largos períodos de violencia y crueldad. Una normalidad que quizá todavía no merezca tal nombre: el luto por las víctimas perdura en la provincia peruana, las divisiones raciales permanecen, y muchos se hacen las mismas preguntas que, tras la irrupción del pasado en su vida, atormentan al protagonista: ¿cómo vivir con la conciencia de lo que hacíamos nosotros mismos o hacían nuestros familiares hace sólo una decena de años?

La novela *Segundos afuera* (2005³¹) de Martín Kohan (1967) se distingue de las anteriores por el hecho de que esta vez el narrador no es atraído por un enigma en su propia familia, sino que éste se relaciona con su ambiente laboral. El grado de implicación íntima en el caso nos permite, sin embargo, alinearla con las otras comentadas. Efectivamente, aquí también investigar se convierte en una apuesta personal y apremiante.

El marco temporal es amplio: la novela se construye como una gran reminiscencia que remonta hasta los años 20 del siglo XX y parte de un tiempo actual que parece ser el cruce de los años 80 y 90. La novela mantiene la tensión entre la perspectiva privada y la visión colectiva de la historia, pero no la establece entre la generación de los hijos actuales y sus padres, como en los casos anteriores, sino, como en *El testigo*, retrocede hasta la primera mitad del siglo XX; no alude sino oblicuamente, a través de la reflexión derivada de la investigación criminal, a las crisis políticas argentinas de la segunda mitad de dicho siglo. El protagonista-foco, Roque, rememora una investigación periodística llevada a cabo en 1973 en Trelew acerca de unos acontecimientos ocurridos en 1923. Pero en la novela se alternan secuencias correspondientes a tiempos diversos, cotejados muy libremente en lo que parece ser la conciencia del narrador: la época desde la cual éste rememora toda la historia (las diversas historias); los diálogos de dos periodistas en los años 70, amigos y eternos antagonistas; el tiempo lento de una partida de boxeo allá en los años 20.

Un grupo de periodistas se propone explicar el caso de una muerte misteriosa ocurrida en 1923: en la época no se llegó a averiguar si el huésped de un hotel de Buenos Aires se suicidó o fue asesinado. Una insólita investigación se reinicia medio siglo después, porque con la ocasión del cincuenta aniversario de un periódico de Trelew, la redacción procede a recrear las noticias del número inaugural. La del muerto de Buenos Aires es descubierta por casualidad entre hechos de más relevancia, como, por ejemplo, la lucha entre el campeón mundial del peso pesado Jack Dempsey y el retador al título, el argentino Luis Ángel Firpo, que tuvo lugar el 17 de septiembre de 1923 en Nueva York. Dempsey fue expulsado de forma espectacular del *ring* en el primer asalto y varios comentaristas se precipitaron con la noticia de la victoria del argentino. Pero el juez reaccionó con una lentitud inexplicable y comenzó muy tarde la cuenta de los diez segundos, gracias a lo cual Dempsey pudo reponerse y finalmente ganar el combate. Ello supuso un drama para los aficionados en Argentina. Esta noticia la ha de reconstruir cincuenta años más tarde un tal Verani, reportero de la sección de deportes. A su vez, un colega suyo de la sección cultura, Ledesma, amante de la música, escribe sobre otro evento memorable, el estreno argentino de una sonata de Mahler por la orquesta de Viena en gira, bajo la dirección del mismo Richard Strauss.

³¹ Citamos la edición de Editorial Sudamericana, Buenos Aires 2005.

El caso irresuelto del muerto del hotel a primera vista carece de interés. El súbito fervor detectivesco que anima a los periodistas a ocuparse de él, medio siglo más tarde, parece inmotivado, a no ser por la mera curiosidad, ya que en la provinciana Trelew pasan pocas cosas memorables. Pero poco a poco, alrededor de este olvidado misterio criminal se articula en la novela un debate acerca de la posibilidad de reconstruir la verdad histórica y acerca de los límites de la libertad humana: una libertad que se desvanece, al enfrentarse el individuo a la masa humana que lo arrastra en su vorágine de mezquindad.

Son tres los periodistas, Verani, Ledesma y Roque, para los que el muerto de antaño se convierte en el símbolo de una verdad inalienable, aún no enunciada y que requiere una reconstrucción: "Si lo del muerto al menos es cierto, habrá entonces que desbrozar, con paciencia, con la misma paciencia que hace años tuvimos, todo el resto: lo que sí y lo que no. Si perdimos el tiempo [...] depende de eso" (Kohan, *Segundos afuera*, 2005: 128).

El periodista Ledesma representa el idealismo de la alta cultura y Verani, el espíritu campechano y el sentido común del argentino medio que se conmueve con el himno nacional y el tango. Roque a su vez se limita a escuchar a los dos primeros enfrascarse en acaloradas y rituales discusiones en un bar.

La historia del encuentro Dempsey-Firpo, reconstruida desde fuentes periodísticas, estructura la composición de la novela, que se divide en diecisiete capítulos, como los controvertidos diecisiete segundos que trascurrieron (en vez de diez) entre la caída de Dempsey fuera del ring y la continuación de la lucha. La lentitud del tiempo del relato en los fragmentos que reproducen la batalla (los diecisiete segundos duran lo que dura toda la novela) es un recurso que hace hincapié en especies de paradojas eleáticas comentadas explícitamente en la ficción: ¿Cómo captar un momento que se vuelve *ese* momento decisivo sólo cuando se ha convertido ya en pasado? ¿Qué pensó Dempsey y qué el árbitro en los dramáticos segundos? Si acaso hubo "un agujero hueco de la experiencia nula" (la mente en blanco), así y todo, el periodista, la escritura "ha de abocarse a esa nada, y tratar de ella como si fuese todo o como si fuese algo. La conciencia, la memoria o la percepción, sí pueden interrumpirse; la escritura no" (*Ibíd.*: 116).

Otro hilo de reflexión, por encima de los acontecimientos, es el de la música como la dimensión ideal en la que las altas aspiraciones se refugian ante la presión de las ideologías insidiosas. Ledesma, en una o dos ocasiones, da a entender que Mahler y otros maestros son su antídoto contra Perón y Evita, quienes "con las radios portátiles, con el hit «Despeinada», con los biombos y la marchita no dejaban escapatoria. Totalitarios [...]" (*Ibíd.*: 113). Los exabruptos de Ledesma van también contra su amigo Verani, cuyos gustos populistas bien se conocen.

Cada uno de los mencionados tiene elaborada su propia versión de la muerte del extranjero en el hotel de Buenos Aires, la noche en que Dempsey

triunfó a despecho de la justicia. Con la ayuda de los informantes en la capital, ciertos hechos objetivos se aclaran. Se perfila la hipótesis de que en la noche de la pelea hubo apuestas y que un violoncelista de la orquesta austriaca se mató, sabiéndose perdedor en el momento de la difusión de la noticia no definitiva (victoria de Firpo), la cual unos minutos después (demasiado tarde para él) fue corregida. El austriaco había supuestamente apostado gran cantidad de dinero (según Verani) o su violoncelo (según Ledesma). Roque seguirá investigando mucho tiempo después y llegará a conocer la verdad en uno de los últimos párrafos del texto.

Lo importante es que las reconstrucciones privadas del “cómo pasó” del crimen sirven para evidenciar la escala de valores y el sentido de pertenencia a la sociedad argentina, que tienen los protagonistas. Verani, el populista, se acalora al imaginarse que la conmoción de un público multitudinario extiende su influencia a todo el país hasta alcanzar incluso a un músico extranjero casual. A Ledesma, al contrario, esta misma idea le estremece; que la cultura de masas y las consignas propagandísticas alcanzan a cualquiera, arrasando con la privacidad y creando automatismos gregarios. Siente miedo a la capacidad, de la multitud, de convertirse en un ser colectivo, en que se disuelven las emociones, conciencias y reticencias individuales: “Si usted no acepta [...] que las noticias de la pelea puedan no haber invadido en la intimidad de ese cuarto de hotel, en el fondo justifica que para el caso Hitler invadiera Polonia y la incorporara por la fuerza al Reich. Ya la analogía [...] aunque pueda parecerle exagerada, para nada lo es” (*Ibíd.*: 114–115).

Este motivo podría ser un comentario a los momentos de la historia argentina del siglo XX, en la que importantes grupos de la sociedad cedieron a los instintos populistas (el peronismo) o tuvieron que vivir bajo autoritarismos de terror, situación en la que la responsabilidad individual siempre se ve puesta a prueba. Significativamente, todas estas reflexiones –sobre la privacidad del individuo, sus aspiraciones y las interpelaciones que la sociedad y la política le dirigen; sobre el arte redentor y la escritura que ficcionaliza la historia– se desencadenan con la noticia, pasada de actualidad, de un muerto aparecido en circunstancias misteriosas. Los diversos planos espaciales y temporales giran en torno a aquella muerte, aquel cuerpo, que funciona como una especie de test de probidad para todos, simbolizando al mismo tiempo lo desconocido, la última e insondable verdad individual.

Los exiliados: el legado de la violencia

Dentro de esta narrativa que aquí estudiamos, donde el motivo de la investigación privada se solapa con la indagación de la historia, hay una serie de narraciones protagonizadas por los exiliados latinoamericanos, quienes salie-

ron de sus países en las épocas del terror y en el exilio cargan en su conciencia con el lastre de la memoria sobre los crímenes políticos. Entre las novelas representativas en este sentido cuentan, entre otras, *Qué solos se quedan los muertos* (1985), de Mempo Giardinelli, *La memoria en donde ardía* (1990), de Miguel Bonasso, y *Novela negra con argentinos* (1990), de Luisa Valenzuela. Nos limitamos tan sólo a esbozar esta temática escogiendo una incursión contemporánea en el tema: *Museo de la Revolución* (2006³²) de Martín Kohan. Nacido en 1967, el autor pertenece pues a la generación posterior a la de los otros mencionados. Esta novela suya confirma la continuidad, en la narrativa argentina de las últimas décadas, tanto del tema como del enfoque: elementos de la convención criminal sirven para ilustrar cómo la violencia política, desatada en Argentina entre los años 70 y 80, siguió ulteriormente complicando los destinos personales e influyendo en ellos.

Tampoco aquí, como en la novela arriba comentada, existe el motivo de los vínculos familiares, sino, por así decirlo, el de la herencia colectiva de la sangre derramada en el marco de una comunidad. En *Museo de la Revolución*, que en el comienzo aparenta ser una novela sobre autores y editores, el cometido textual (la publicación de unos misteriosos, cómo no, manuscritos) entra en rivalidad con la urgencia de despejar incógnitas reales, históricas, alrededor de la muerte de un militante argentino, “desparecido” por un comando estatal en los años 70 del siglo XX.

El objeto textual perseguido en esta pesquisa literaria, un cuaderno con los apuntes del militante, condensa en sí el motivo del enigma y, lo que es interesante, se convierte en el soporte capital de la “investigación”, ya que su contenido es revelado, fragmento por fragmento, durante unas sesiones de lectura en voz alta, espaciadas en varios días. La persona que lee es Norma Rossi, una exiliada argentina residente en México desde los tiempos de la dictadura; ha entrado en posesión de esos cuadernos en circunstancias poco claras. Pasados veinte años, la mujer decide publicarlos. La lectura tiene lugar en México, donde el narrador viaja a instancias del jefe de su editorial, y se prolonga hasta el final, como si se tratara de la revelación gradual de pistas e informaciones durante una investigación. Los apuntes del militante desaparecido versan sobre sus lecturas de Marx, Lenin y Trotsky; a base de ellas se despliegan reflexiones metatextuales sobre las velocidades temporales distintas que se solapan en el proceso revolucionario, la posibilidad de prever los acontecimientos históricos, la posibilidad de captar el momento clave de los acontecimientos en su fluir (las cuestiones políticas se entrecruzan pues, de nuevo, con las estéticas y cognoscitivas).

Hay dos intrigas que se tensan, entrecortadas por las divagaciones filosóficas leídas en el cuaderno. La primera es la historia de los últimos días del autor

³² Citamos la edición de Mondadori, Barcelona 2006.

del texto, el militante, quien realiza una acción en la provincia argentina, allá en los años 70 del siglo XX. Esta historia no emerge directamente del primer cuaderno leído por Norma, la exiliada (ya que ahí se consignan básicamente las lecturas del joven activista), sino del supuesto segundo cuaderno, diario íntimo del mismo, que la mujer dice poseer también, pero que no lee, sino que recita de memoria al narrador: versa sobre el encuentro episódico del militante con una muchacha, del que surge una breve e intensa relación de seducción y sexo. La segunda historia que se conforma en la novela se solapa con la primera, reflejándola en cierto modo: en los intersticios de la lectura y la narración oral, se anuda también una relación de seducción y sexo entre el narrador y Norma, una mujer mucho mayor que él, la guardiana del secreto de los cuadernos, que termina sustituyendo a éstos como objeto del deseo.

La última parte de la historia del supuesto diario íntimo del militante le es contada al narrador por teléfono y éste finalmente se da cuenta de que Norma estuvo siniestramente implicada en la desaparición y la muerte del militante hace veinte años. Tras una serie de acontecimientos inesperadamente veloces (el lector tiene todavía en mente los comentarios marxistas sobre el tiempo y su abolición durante la revolución), el narrador se hace al fin con el cuaderno, el único existente, ya que el segundo era una, digamos, ficción (auto)biográfica, que Norma había urdido impelida por quién sabe qué sentimiento de culpa. El narrador procede solo a terminar su lectura “Voy a leer el final, como si fuese un lector de policiales que, capturado por la intriga, no puede soportar más no saber cómo termina la historia y decide saltar todo lo que le falta para llegar directamente al desenlace. Sólo que en este final no hay intriga, sino más ideas... [...]” (Kohan, *Museo de la Revolución*, 2006: 169).

Esta última frase bien podría servir de epígrafe al presente trabajo sobre la modalidadseudocriminal, donde desde el pretexto de la intriga se salta a las reflexiones, no sólo sobre la (in)compatibilidad de la escritura y lo extratextual, sino también sobre la historia y la realidad política. Entre uno y otro ámbito vacilan las últimas frases de la novela de Kohan. Por un lado, los comentarios finales sobre los ideólogos marxistas (escritos por el autor del cuaderno cuando estaba próxima ya su muerte, que él aún ignoraba) tratan de la discrepancia entre los órdenes de la escritura y del acontecer histórico: “Cuando empieza el tiempo de la acción, se acaba el tiempo de la escritura” (*Ibíd.*: 171). Asimismo la dramática historia de Norma, puesta a descubierto a contraluz de la del militante, parece darle la prioridad a la historia viva. Pero habiendo constatado esto, el lector de la novela de Kohan presencia, sin embargo, una última escena, donde el narrador desecha el cuaderno testimonial, conseguido tras tantos afanes, convence a su jefe de que no vale la pena publicarlo y, finalmente, saca él mismo unas hojas blancas y se sienta a escribir: “Por los ventanales del parador, la puesta del sol se va a ver con la amplitud de los panoramas. Si me concentro escribiendo, sin embargo, seguramente me la voy a perder” (*Ibíd.*)

No es que la realidad y la verdad histórica perdieran aquí la partida con la escritura ficcional; ésta no sustituye ni eclipsa a aquéllas. Más bien, la relación es la siguiente: la realidad, es decir, la historia, llena de actos tanto ruines como heroicos, presiona todavía hoy y sustenta la escritura. El protagonista de Kohan retoma, solidariamente, la herencia de una escritura abandonada y silenciada, para seguir escribiendo él mismo. Viene a la memoria una escena paralela antes convocada, correspondiente también a un final de novela: en *Respiración artificial* de Piglia, el autor de un texto histórico desaparece, pero su sobrino recoge su manuscrito y lo asume (¿su lectura?, ¿su difusión?, ¿su reescritura?) como misión o mandato. Aquella y esta novela, al cotejar en la narración diferentes tipos de discursos, el privado (diarios, cartas) con el crítico-científico (teorías marxistas, historiografía), toman parte, a su manera ficcional, en el aún inconcluso debate público de varios países hispanoamericanos sobre las fuentes accesibles en la reconstrucción de la dolorosa historia de los enfrentamientos y el terror³³.

La lista de las obras narrativas hispanoamericanas de las últimas décadas, que presentan el entrelazamiento de lo privado y lo político, aglutinado por un esquema de investigación, con el fin de contrarrestar el ocultamiento de la historia, no se reduce, desde luego, a las arriba comentadas. En la época de la más o menos defectuosa democracia en Latinoamérica, a partir ya de los años 80 del siglo XX, tal tipo de trama emerge con regularidad en las literaturas de diferentes países; podemos indicar *Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa como un antecedente en los años 60, mientras que *Respiración artificial* es un modelo más cercano³⁴. La explicación más evidente, y que aquí reiteramos, de la viabilidad de tal modelo es que en un continente donde la esfera de la política ha sido durante décadas permeada por una criminalidad a menudo flagrante, esta combinación de lo político, privado y policiaco parece extraer las leyes de la realidad misma (semejante combinación, pero con mayor apego a la fórmula de la novela negra, aparece en el muy popular neopolicial). A lo que ya parece obvio, se puede añadir que en estas novelas surge una importante práctica individual de revisión histórica. Gracias al uso de la primera persona narrativa, las novelas que he escogido refuerzan precisamente este significado de apropiación individual de la historia. Indagarla por su propia

³³ Sarlo es partidaria de equilibrar el importante número de testimonios privados con los no menos numerosos textos ideológicos que se publicaban en la prensa de los años 60 y principios de los años 70 en Argentina: "Una utopía revolucionaria cargada de ideas recibe un trato injusto si se la presenta sólo o fundamentalmente como drama posmoderno de los afectos" (2005: 91). La novela de Kohan parece adecuarse a esta opinión contraponiendo historias personales e íntimas al discurso ideológico de la izquierda.

³⁴ Entre otras obras, no incluidas en este trabajo, y que construyen la trama de elementos parecidos a los arriba estudiados, hay que mencionar, por ejemplo, *El desfile de amor* (1984), del mexicano Sergio Pitol, o una novela más reciente, *Abril rojo* (2006), del peruano Santiago Rocagliolo (ésta es casi un *thriller* regular).

cuenta, contrarrestando las obliteraciones oficiales, ejemplifica una actitud de independencia frente al fraudulento estado. Los detectives *amateur* actuales oponen resistencia al “sistema” (Hernández Martín 2001: 171), por el que hoy se entiende no sólo un determinado estado terrorista (la dictadura argentina o la época Fujimori en Perú), sino también el contradictorio capitalismo tardío global. Los protagonistas sienten irradiar, desde ambas esferas, peligros como, por un lado, la ceguera, la indiferencia moral y la aquiescencia tácita del crimen, y, por otro lado, la entrega oportunista al éxito profesional, al bienestar y a la libertad mal entendida. Ante ello, los protagonistas de Paz Soldán (*La materia del deseo*), de Piglia (*Respiración artificial*) y de otros, nómadas en su propio país, panamericanos o globales, adoptan posiciones entre más o menos oportunistas y más o menos comprometidas.

Consideraciones finales

“Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido”

(Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*)

En sus comienzos en el siglo XIX, el relato detectivesco y policial cuenta, en diferentes versiones, la misma historia de la neutralización de los actos transgresores por una sociedad cuyo mandatario, el detective, se caracteriza por el optimismo cognoscitivo y un espíritu emprendedor e individualista. Al principio, pues, la sociedad salía con relativa ventaja, gracias a los poderes de la razón y de la moral humanista (aunque desenmascarar, es cierto, no siempre significaba castigar). Pero esta relación con el crimen se ha ido modificando hasta incluso invertir la jerarquía de valores: en la *hard boiled novel* americana de los años 30 y 40 del siglo XX, la satisfacción intelectual es ya parcial y la moral, casi nula, dado que los tentáculos del mal permean toda la sociedad materialista y cruel. Desde el surgimiento de dicho subgénero no termina de acrecentarse la conciencia de que el crimen no es una aberración aislada y su erradicación ni remotamente puede supeditarse al heroísmo y la inteligencia de un cazador solitario.

Desde mediados del siglo XX, la duda y la lucidez de la derrota fueron propagándose en los relatos que aprovechaban la fórmula detectivesca, llegando a invalidar el mensaje genérico de la “época de oro”: el relato antidetectivesco (metafísico), desde Jorge Luis Borges hasta Paul Auster, se complace en evidenciar las limitaciones de las armas de que disponen los Teseos y los Perseos contemporáneos. Tanto la razón positiva heredada de la Ilustración, como la fe en la capacidad de acción individual abandonan a los detectives, quienes resultan ahora más propensos a reflexionar sobre los efectos retóricos del lenguaje y la crisis de la identidad que a crear una cadena de razonamientos infalible. A partir de ahí, tanto en el género criminal y sus derivados, como en la narrativa en su totalidad, que aprovecha con cada vez mayor frecuencia las inspiraciones negras, la experiencia humana deja de ser parte de una historia bien planteada, con suspense y explicación final (Spanos cit. en Pardo García 2007: 252). En las historias con tinte detectivesco se hace cada vez más claro

que el crimen no se elimina con las armas de la razón, ni siquiera la razón narrativa. Lo asumen también los críticos, retocando sus definiciones de trabajo de lo detectivesco en el sentido de su indeterminación. Si es cierto, por un lado, que asistimos, en este cruce de los milenios, al auge de un tipo de novelas que “desarrollan un nuevo tipo de lector, configurado como «detective»” (De Rosso 2002: 142), por otro lado, este último, en lugar de asistir a la explicación del enigma, es a menudo llevado a constatar que: “La historia de esta novela se reduce al hecho de que la historia que en ella debía ser contada no ha sido contada” (Musil cit. en Piglia 2002: 55).

En la narrativa hispanoamericana hemos ido observando, desde los años 80 del siglo XX hasta la primera década del nuevo milenio, los contextos en que funciona el efecto seudocriminal, definiendo este último como una fuerte presencia de los motivos genéricos criminales que va a la par con una disgregación del esquema retroactivo clásico, es decir, aquel donde, a través de hipótesis y razonamientos, se llegaba desde la evidencia material del crimen hasta el descubrimiento de su autor. En la profusión de narraciones heterogéneas que acusan la influencia de lo criminal, hemos procurado indicar las “desviaciones semánticas” más sobresalientes. Y así, hemos visto que la reflexión en torno al crimen o la investigación se orienta con más frecuencia hacia las cuestiones del conocimiento, de los peligros del oficio literario y de las consecuencias psicológicas que afectan a los actores del “drama” criminal; asimismo se plantean unas preguntas radicales sobre la validez de la convención criminal en unas sociedades que, como algunas de las hispanoamericanas, se resienten hasta hoy de los daños ocasionados por el terror político y la violencia descontrolada. Esta acumulación de los temas, que la narrativa aborda directa u oblicuamente, trae consigo la mencionada disgregación o, si se quiere, dispersión de la fórmula clásica.

Respecto a la diversidad de formas compositivas, la convención criminal dispersa puede ser en ocasiones un marco abarcador de todo el mundo representado, como en “Homenaje a Roberto Arlt” de Piglia, donde se trata de robo, apropiación, dinero y otras “ruindades” en los círculos literarios y donde lo simbólico, es decir, la obra literaria, queda convertido en una sucia moneda de cambio. En otros relatos, en el aire flota tan sólo la suposición de que algún crimen se ha cometido o está por cometerse, mientras que el escenario es un mundo cotidiano representado con técnicas cercanas al realismo sucio (*Crímenes* de Alberto Barrera Tyszka, algunos cuentos de Guillermo Fadanelli, obras de Roberto Bolaño).

Es significativo que las variantes de la convención criminal clásica, con su división en malos y buenos –o por lo menos en los más y menos grises–, así como con su teleología de redención laica, sigan siendo tan profusamente citadas en la narrativa actual. Pero igual que pasa con la ideología cristiana, a menudo invocada en Europa como el núcleo duro de nuestra identidad, el relato

detectivesco y el policial clásico perduran más bien en las citas y apropiaciones, sin desempeñar como antes la función de una válvula de escape de los miedos y las tensiones sociales. El tiempo de los justicieros ha pasado, como lo demuestra el ejemplo del incorruptible juez Guido de *Las grandes miradas* de Alonso Cueto, de quien se dice: “No aceptaba las torceduras, las sinuosidades, las corrupciones naturales del mundo. Era un forastero de la realidad. El mal era un bicho ajeno. El bien era una bandera desplegada en el pecho” (2003: 75). A causa, precisamente, de esta mentalidad “retrógrada” el protagonista fracasa.

Como la función purificadora (roce del mal y su consiguiente expulsión) se ve contrarrestada, es legítimo proponer, para la proliferación de los aprovechamientos de lo criminal hoy, otras funciones nuevas. En primer lugar, la **función metatextual** permite servirse de los elementos criminales sueltos para atestiguar la transición y la descomposición de unos géneros literarios que tienen sus fundamentos ideológicos en la racionalidad moderna. Las referencias a las historias sobre crímenes e investigaciones en la narrativa actual revelan la nostalgia de un modo de pensar en virtud del cual los inquietantes secretos podían ser elucidados (“Junto al relato utópico, articulado en la teleología de una promesa de felicidad, el policiaco, viaje hacia la promesa de una verdad, es uno de los más poderosos relatos de la modernidad”; Bravo 1998). Hoy este tipo de relatos tiene un lugar manifiesto en la tradición literaria activa, pero su “poder” no es el mismo. Lo que indudablemente permanece es un fuerte y a la vez melancólico y paródico apego a aquellas fábulas sobre la eficacia y habilidad de los investigadores de antaño.

La constatación de la inviabilidad de la forma clásica del género criminal rebota a su vez en preguntas sobre el estado de las sociedades actuales, donde la razón y la justicia tienen tan pocas posibilidades de ganar. La segunda función de los recursosseudocriminales se relaciona pues con la **crítica social**; la perplejidad y las dudas que acompañan las investigaciones se traducen, en las novelas hispanoamericanas, en una instintiva falta de confianza respecto a los políticos y los gobiernos. Las diferencias entre el modelo europeo de la sociedad capitalista, liberal y democrática, y los países hispanoamericanos han llevado, desde las primeras implantaciones del género criminal en el continente, a importantes reformulaciones “glocales” y a una preferencia por las formas híbridas y problematizadoras de los conflictos en las sociedades autóctonas. El protagonista, en nuestros ejemplos contemporáneos de textos con efectoseudocriminal, acepta el carácter ineluctable, pero compatible con el funcionamiento de los estados, del crimen y la delincuencia. Cuando emprende sus búsquedas, lo hace sin el respaldo de una moral colectiva y unos órganos legales que funcionen limpiamente (Bolaño, Paz Soldán, Piglia).

A falta de un sistema legal eficaz, los textosseudocriminales erigen a sus personajes –migrantes, frágiles o confinados a tareas literarias–, así como a los

lectores, en jueces de las diversas formas de delito. Las definiciones del crimen, represión y restauración del orden, vehiculadas otrora por el género detectivesco clásico, dejan de encajar en la realidad, tanto en la local, hispanoamericana (corrupción, secuelas de autoritarismos, violencia callejera), como en la global (criminalización de los “parias” actuales, terrorismo). Según Sichère, se hace urgente una definición del nuevo “sujeto del mal”, la cual debe resultar de un compromiso entre la concepción estatal y otra popular (ciudadana) del crimen. Si vemos la realidad a través del filtro del crimen, es necesario también formular nuevas concepciones legales de la culpa y el castigo, aceptadas por la sociedad. ¿Son los jóvenes que trafican con droga en los barrios de inmigrantes occidentales “castigables” con los mismos instrumentos que los asesinos cuyos casos lindan con la enfermedad mental? Y en el contexto hispanoamericano, ¿es delincuente abominable el campesino que sobrevive con su cultivo de coca? ¿O el ciudadano Gómez de la novela de Diego Paszkowski, secuestrado y coaccionado a colaborar con los narcos? Si el interés por el mal es activo, conduce o debería conducir a una insurrección ética de los sujetos soberanos contra la invalidez de los mecanismos democráticos, para ejercer de verdad la ciudadanía (Sichère 1996: 217).

Las formas literarias, a pesar de poseer sus leyes de desarrollo propias, no se encuentran pues desvinculadas de las ideologías dominantes en su tiempo. La crítica de la sociedad y la política implícita en la modalidadseudocriminal hispanoamericana lo demuestra, respondiendo no sólo a las manifestaciones de impunidad en su continente, sino alcanzando también una proyección universal en la medida en que se inscribe en el debate transnacional sobre una nueva formulación de los derechos humanos y de las condiciones de la legalidad.

Finalmente, en la prosa comentada se multiplican los motivos de una extrema crueldad e insensibilidad frente al crimen, cuya función, llamémosla **emotiva**, consiste (un poco como en el *thriller* o el arte *gore*) en llevar al lector hacia lo horrendo e innombrable: lo real en los límites de lo representable. Aquello que quisiéramos reprimir o quitar de nuestro campo visual, aunque forma parte de la realidad, tanto en los suburbios de Tegucigalpa o Lima, como también, aunque configurando paisajes diferentes, en París, Moscú o África. Este tipo de efectoseudocriminal es acorde con una formación cultural que propaga a escala mundial las representaciones del mal y del horror: “In last two decades some writers have made violence so central a feature of their texts that it appears to have taken on a generic force and expresses, explores and even exploits concerns that are newly evident in the social and cultural context” (Knight 2004: 198). Hoy, cuando el imaginario colectivo es moldeado por los medios de comunicación masivos y las nuevas tecnologías, las formas extremas de horror, el retorno de lo diabólico, como lo evidencia parte de la industria cinematográfica, por ejemplo, norteamericana, podrían ser una reac-

ción a la angustia que experimentan las sociedades contemporáneas de Occidente no habiendo encontrado un nuevo sistema simbólico de exorcizar el mal tan eficaz como lo era la ideología cristiana (Sichère 1996: 230). En el ámbito literario y del pensamiento, se retrotrae esta tendencia a complacerse en el mal a Sade y al siglo XIX, época en que aparecen los dilemas morales “dostoyevskianos” del individuo desgarrado entre el ateísmo y su propia consistencia de sujeto que se conforma en el espejo de una ley (*Ibíd.*: 225–227).

Las interpretaciones interdisciplinarias de esta tendencia a resaltar las imágenes del mal y la violencia son, como se ha visto, múltiples y apuntan en su mayoría al intenso sentimiento de inseguridad generado por las condiciones de vida en la “realidad fluida” a partir de la segunda mitad del siglo XX. De una u otra forma hemos venido señalando, en los capítulos consecutivos, que el efecto pseudocriminal se propaga en relación con unos cambios que hasta el fin del siglo XX han logrado remodelar a fondo las sociedades occidentales, haciendo cada vez más débil la transmisión de prácticas y saberes tradicionales y potenciando el individualismo y una inaudita movilidad. Las posibilidades de cambio aumentan, pero el individuo es más expuesto al desequilibrio: “El eje central de la estrategia vital posmoderna no es hacer que la identidad perdure, sino evitar que se fije”, afirma Bauman (2001: 114). Y la excitación frente a la multitud de modos de vida se paga con la creciente duda ontológica. La prosa analizada propone una serie de variaciones sobre este tema, poniendo a los protagonistas en las situaciones típicas de la condición humana, hispanoamericana y global, del cruce de los milenios: enfrentar el crimen, a menudo masivo, sin esperar solución ni castigo; sentir la presencia de una amenaza criminal indefinida (el complot de Piglia); albergar una suspicacia constante, emprender pesquisas, armar códigos fantásticos, sentirse urgido por la realidad para esbozar interpretaciones.

Al mismo tiempo, la incertidumbre cognoscitiva aumenta no sólo en virtud de las influyentes teorías científicas (el principio de incertidumbre) y filosóficas (desde Wittgenstein hasta Derrida), sino también como efecto de la cada vez mayor opacidad de la política: “Las decisiones que influyen en nuestra cotidianidad se atribuyen en definitiva no a los ministros cuyos nombres conocemos, sino a unas instancias a las que nunca tendremos suficiente acceso (FMI, Banco Mundial). Desistimos de buscar explicaciones definitivas” (Canclini 2010: 194). Los personajes literarios, los detectives de hoy, igualmente.

La dispersión de la convención criminal corresponde en cierto modo al declive de las grandes narraciones rectoras de la modernidad, de la que tanto se ha hablado en estos tiempos. Pero, como precisa Canclini, no se trata tanto del fin de la historia, como de “una pérdida de experiencia histórica”, a la cual el arte contemporáneo, “que no sabe qué hacer con la insignificancia o con la discordancia de los relatos”, responde con una nueva estética de la inminencia y presentismo (*Ibíd.*: 22); mientras que la narrativa pseudocriminal hispanoame-

ricana infunde a sus personajes una sospecha constante y les obliga a dar palos de ciego en busca de algún sentido de la historia reciente.

Las nociones del mal y del crimen por un lado se metaforizan y pasan a referirse a los actos del conocimiento o los literarios; pero por otro, en su sentido literal, designan unos fenómenos cuya ubicuidad y banalidad (el mal con cara gris, idea que se instala en la conciencia colectiva occidental desde la Segunda Guerra Mundial) son terroríficas y difíciles de aceptar. Lo advierte un protagonista de *Los vivos y los muertos* (2009), de Edmundo Paz Soldán, adolescente que asiste al entierro de unas compañeras de colegio suyas, asesinadas por un vecino:

Lo cierto es que yo había visto tipos más extraños [...]. Parecía más bien un ser normal, unos de esos hombres frustrados entre los cuarenta y los cincuenta, atrapado en un matrimonio infeliz, sin trabajo y sintiendo las primeras punzadas de que la época de la inmortalidad había quedado atrás y ahora, en cualquier momento, podía llegar el fin. *Asustaba más pensar que era un ser normal* (2009: 132–133; subrayado mío).

Aunque el asesino de la novela citada se ponga máscaras espantosas, tal vez para investir su transgresión de unos ropajes rituales, la “normalidad” del crimen, su invisibilidad, en los periodos de latencia, es lo que refuerza la indefensión de los habitantes de las sociedades actuales. En esta situación, las modalidades seudocriminales reconfiguran los viejos y los nuevos males, buscando explicaciones, ya que las formas conocidas de integrarlos en la sociedad resultan insuficientes:

«Estamos viviendo en una novela de Stephen King». No, las muertes en las novelas de King, incluso las más macabras, siempre forman parte de una trama con sentido. «Cuatro muertes jóvenes en tan poco tiempo, eso tiene que significar algo». Sí, significa cuatro muertes jóvenes en poco tiempo. Las estadísticas, el cálculo de probabilidades no están a favor de lo ocurrido, pero tampoco lo ven como una imposibilidad (*Ibid.*: 132).

Esperamos haber indicado las variantes más notables del efecto seudocriminal, si bien han quedado fuera del presente estudio muchos títulos que diversificarían aún más la presentación. Para mencionar algunas omisiones: las novelas del colombiano Mario Mendoza, en lo que respecta al tema de la violencia arrolladora como razón del ser del hombre contemporáneo (entre otros, *Scorpio City*, 1989, *Satanás*, 2002,); el antes mencionado *Abril Rojo* (2008), de Santiago Rocagliolo, una incursión en la historia peruana dentro de la historia estética del *thriller*; las narraciones de la *Frontera* del Norte mexicano, que reinventan las coordenadas del neopolicial, y otros títulos. Con todo, valga la excusa ya alegada de que el fenómeno de la convención criminal dispersa se ha convertido en un elemento casi ineludible de la narrativa actual del mun-

do; y es asimismo tan abarcador en la prosa hispanoamericana de hoy, que nos arriesgaríamos a titular este trabajo "Narrativa hispanoamericana última", sin más. Dada la multitud de obras narrativas que ceden a la tentación de recuperar, aunque sea parcialmente, elementos de la multifacética convención criminal, puede ser útil también este desbroce del campo.

Bibliografía

- Aguilar, Paula (2008). «Pobre memoria la mía». Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño). En: Paz Soldán, Edmundo; Faverón Patriau, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Valencia: Candaya.
- Aizenberg, Edna (2007). «W obronie kabaly» [“Biblia, Kábala, gauchos judíos”]. En: Ziarkowska, Justyna; Kurek, Marcin (eds.). *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Álvarez Guarín, Sergio (2010). «Literatura sin traquetos. Un recuento (visceral) de la producción con temática narco en Colombia». En: *Quimera. Revista de literatura*, núm. 315, febrero 2010.
- Amar Sánchez, Ana María (2001). «Deserted Cities: Pop and Disenchantment in Turn-of-the-Century Latin American Narrative». En: Castillo, Debra A.; Paz Soldán, Edmundo (eds.). *Latin American Literature and Mass Media*. New York-London: Garland.
- Amezcu, Manuel (1991). «El ciego de los romances y la literatura de cordel en la tradición jiennense». En: *Revista de Folclore*, tomo 11b/127.
- Aleman Bay, Carmen (2006). «Memoriales. La ruta del exilio según Daniel Moyano, Héctor Tizón y Juan Martini». En: Gil Amate, Virginia (ed.). *Escritores sin patria: la narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Appadurai, Arjun (2005). *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, [ed. española: *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*], ed. y trad. al polaco Z. Pucek. Kraków: Universitas.
- Alemián, Ezequiel (2008). «El policial: un género que se reactualiza. La reaparición de la intriga y los enigmas». En: *Diario Perfil* (Argentina), núm. 0287, 17 de Agosto de 2008.
- Ariès, Philippe (1983). *El hombre ante la muerte*, trad. M. Armiño. Madrid: Taurus.
- Auster, Paul; Vila-Matas, Enrique; Echenoz, Jean; Gifford, Barry; Klee, Paul; Calle, Sophie (2010). *El juego del otro*. Madrid: Editorial errata naturae.
- Avelar, Idelber (1995). «Como respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia». En: *Modern Language Notes*, 110, 2/1995.
- Badiou, Alain (1994). «Ética. Ensayo sobre la conciencia del mal», trad. R. Cerdeiras, A. Cerletti y N. Prados. En: *Acontecimiento*, núm. 8/1994, <<http://www.elortiba.org/badiou.html>> (consultado el 10. 01. 2012).

- Bados Ciria, Concepción (2006). "Literatura transatlántica/textos transnacionales: estéticas de la transmodernidad". En: Porro Herrera, María José; Sánchez Dueñas, Blas (eds.). *En el umbral del s. XX. Un lustro de literatura hispánica*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Bajtín, Michail (1999). *Estética de la creatividad verbal*, trad. T. Bubnova. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Balibar, Étienne (2007). *Trwoga mas [La crainte des masses]*, trad. al polaco A. Staroń. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Barth, John (1984a). "Literature of Exhaustion". En: *Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press.
- (1984b). "Literature of Replenishment". En: *Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press.
- Barthes, Roland (1994) [1968]. "La muerte del autor". En: *El susurro del lenguaje*, trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- Bataille, Georges (1957). *Littérature et le mal*. Paris: Gallimard.
- Baudrillard, Jean (1991). *Las transparencias del mal*, trad. J. Jordá. Barcelona: Anagrama.
- (1996). *El crimen perfecto*, trad. J. Jordá. Barcelona: Anagrama.
- (2005). *Cultura y simulacro*, trad. A. Vicens y P. Rovira. Barcelona: kairós.
- Bauman, Zygmunt (1999). *La globalización: consecuencias humanas*, trad. D. Zadunaisky. México: FCE.
- (2001). *Posmodernidad y sus descontentos*, trad. M. Malo de Molina Bodelón, C. Piña Aldao. Madrid: Akal.
- (2006). *Vida líquida*, trad. A. Santos Mosquera. Barcelona: Paidós.
- Becerra, Eduardo (2008). "¿Qué hacemos con el abuelo?" *La materia del deseo*, de Edmundo Paz Soldán. En: Montoya Juárez, Jesús; Esteban, Ángel (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio del siglo (1990–2006)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Beck, Ulrich; Giddens, Anthony; Lash, Scott (1997). *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*, trad. J. Albores. Madrid: Alianza Editorial.
- Benjamin, Walter (1989) [1940]. "Tesis de filosofía de la historia". En: *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre. Buenos Aires: Taurus.
- (1991). "El narrador". En: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. R. Blatt. Madrid: Taurus.
- Berg, Edgardo H., coord. (2003). *Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas*. Mar del Plata: Universidad de Mar del Plata.
- (2006). "La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia". En: Gancedo Mesa, Daniel (ed.). *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2008). "La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 38/2008, Universidad Complutense de Madrid, <www.ucm.es/info/especulo/numero38/escriemen.html> (consultado el 12.11. 2011).
- Bertens, Hans (1986). "The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism. An Introductory Survey". En: Fokkema, Douwe; Bertens, Hans (eds.). *Approaching Postmodernism*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

- Bhabha, Homi (2010) [1994]. *Miejsca kultury* [ed. española: *El lugar de la cultura*], trad. al polaco T. Dobrogoszcz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bisama F., Adolfo, ed. (2004). *El neopolicial latinoamericano*. Valparaíso: Puntáangeles, Universidad de Playa Ancha.
- Boixo González, José Carlos, ed. (2009). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Botta, Anna (1999). "Detecting Identity in Time and Space: Modiano's *Rue des boutiques obscures* and Tabucchi's *Il filo dell'orizzonte*". En: Merivale, Patricia; Sweeney, Susan Elisabeth (eds.). *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*, trad. Th. Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Bravo, Victor (1998). "El relato policiaco postmoderno. Tres novelas argentinas contemporáneas". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 9/1998, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/policial.html> (consultado el 10.12.2011).
- Burkert, Walter (1998). "Tragédie grecque et rite sacrificiel". En: *Sauvages origines. Mythes et rites sacrificiels en Grèce ancienne*, trad. del alemán por D. Lenfant. Paris: Les Belles Lettres.
- Caillois, Roger (1989). *Acercamientos a lo imaginario*, trad. J. A. Pérez Carballo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campos, Javier (2002). "Literatura y globalización". En: Kohut, Karl; Morales Saravia, José (eds.). *Literatura chilena hoy: La difícil transición*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz editores.
- Caro Baroja, Julio (1986). *Realidad y fantasía en el mundo criminal*. Madrid: Cesci.
- Castellanos Moya, Horacio (2010). "Apuntes sobre lo político en la novela latinoamericana". En: *Breves palabras impúdicas (un ensayo y cuatro conferencias)*. San Salvador: Colección Revuelta.
- Castells, Manuel (2010) [1997]. *The Power of Identity. The Information Age: Economy, Society and Culture*. Vol. 2. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Casullo, Nicolás (2002). "La memoria de las cosas". En: Tono Martínez, José (coord.). *Observatorio siglo XXI*. Buenos Aires: Paidós.
- Champigny, Robert (1997). *What Will Happened? A Philosophical and Technical Essay on Mystery Stories*. Bloomington: Indiana University Press.
- Chareye-Mejean, Alain (1995). "La touche assassine". En: Duflo, Colas; Balibar, Renée (eds.). *Philosophies du roman policier*. Paris: E.N.S., Ophrys, Fontenay aux Roses.
- Chávez, Castañeda et al. (2004). *Crack. Instrucciones de uso*. México: Mondadori.
- Chesterton, Gilbert Keith (1925). "How to write a Detective Story". En: Boletín nº 38, <<http://www.librosenred.com>> (consultado el 12.12.2010).
- Christian, Ed (2001). "Introducing the Post-colonial Detective: Putting marginality to Work". En: Christian, Ed (ed.). *The Post-colonial detective*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Cobas Cabral, Andrea; Garibotto, Verónica (2008). "Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*". En: Paz Soldán, Edmundo; Faverón Patriau, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Valencia: Candaya.

- Colmeiro, José F. (1989). *Historia crítica de la novela policiaca*. Ann Arbor: UMI.
- Cornell, Alan (2000). "Series, Location and Change. National Reunification as Reflected in German Television Detective Series". En: Mullen, Anne; O'Beirne, Emer (eds.). *Crime Scenes. Detective Narratives in European Culture since 1945*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Cuadros, Ricardo (1997). "Crítica literaria y fin de siglo (reseña de: Rodrigo Cánovas, *Novela Chilena. Nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*). En: *Literatura y lingüística*, núm. 10/1997.
- Czubaj, Mariusz (2010). *Etnolog w mieście grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*. Gdańsk: Oficynka.
- Davies, Emily S. (2009). "Investigating Truth, History and Human Rights in Michael Ondaatje's *Anil's Ghost*". En: Pearson, Nels; Singer, Marc (eds.). *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*. Farnham: Ashgate.
- Decante-Araya, Stéphanie (2007). "Mémoire et mélancolie dans *Nocturno de Chile*: éléments pour une poétique du fragmentaire". En: Benmiloud, Karim; Estève, Raphaël (eds.). *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Derrida, Jacques (1971). *De la Gramatología*, trad. O. del Barco, C. Ceretti. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1987). "Psyché: invenciones del otro". En: AA. VV. *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, trad. M. Rodés de Clérico y W. Neira Blanco. Montevideo: XYZ Editores.
- De Rosso, Ezequiel (2002). "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial". En: Manzoni, Celina (ed.). *Roberto Bolaño. Escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2011). *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá La Real Grupo Editorial.
- Díez Cobo, Rosa María (2008). "Globalización y nuevas corrientes poéticas en la narrativa hispanoamericana". En: Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, <<http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/Members/spastormerlo/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/DiezCobo.pdf>> (consultado el 28.07.2011).
- Diffley, Paul (2000). "Detective figures in Antonio Tabucchi". En: Mullen, Anne; O'Beirne, Emer (eds.). *Crime Scenes. Detective Narratives in European Culture since 1945*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Domínguez Michael, Christopher (2001). "*Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño". En: *Letras Libres*, mayo 2001, <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/nocturno-de-chile-de-roberto-bolano>> (consultado el 9.08.2011).
- (2011). "Una nueva novela lírica. *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera". En: *Letras Libres*, marzo 2011, <<http://www.letraslibres.com/blogs/una-nueva-novela-lirica>> (consultado el 13.01.2011).
- Drzewiecka, Urszula (2009). "Przemysł narkotykowy jako kluczowy problem polityczno-społeczny Meksyku". En: Derwich, Karol (ed.). *Meksyk w XXI wieku. Polityka-społeczeństwo-gospodarka*. Kraków: Universitas.
- Dubois, Jacques (1992). *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan.

- Dutkowski, Filip (2011). "Transformacja ustrojowe w Gwatemali. Od Effraina Montta do Alvaro Coloma". En: Giera, Aleksandra; Walaszek, Andrzej (eds.). *Transformacje w Ameryce Łacińskiej*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Eco, Umberto (1984). *El nombre de la Rosa* (seguido de "Apostillas a *El nombre de la Rosa*"), trad. R. Pochtar. Barcelona: Lumen.
- Echevarría, Ignacio (2004). "Como balas" (sobre la narrativa de Guillermo Fadanelli). En: *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 27/03/2004, <http://elpais.com/diario/2004/03/27/babelia/1080348620_850215.html> (consultado el 02.04.2009).
- Elmore, Peter (2008). "2666. La autoría en el tiempo límite". En: Paz Soldán, Edmundo; Faverón Patriau, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Valencia: Candaya.
- Enkvist, Inger (1987). *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Goeteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Epstein Jannai, Milly (2008). "Aproximaciones a *Glosa*, de Juan José Saer". En: *Especulo. Revista de estudios literarios*, núm. 38/2008, Universidad Complutense de Madrid, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/josesaer.html>> (consultado el 2.11.2009).
- Espinosa, Patricia H. (2002). "Roberto Bolaño: un territorio por armar". En: Manzoni, Celina (ed.). *Roberto Bolaño. Escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2006). "Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño". En: *Estudios filológicos*, núm. 41, septiembre 2006, Valdivia.
- Esposito, Scott (2009). "Horacio Castellanos and the New Political Novel". En: *The Quarterly Conversation*, issue 17/2009, <<http://quarterlyconversation.com/horacio-castellanos-new-political-novel>> (consultado el 25.02.2012).
- Fernández Porta, Eloy (2008). "*Respiración artificial*. 2000". En: Carrión, Jorge (ed.). *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Editorial Candaya.
- Flores, Enrique (2005). "*Causas célebres*. Orígenes de la narrativa criminal en México". En: Rodríguez Lozano, Miguel G.; Flores, Enrique (eds.). *Bang, Bang. Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*. México: UAM.
- Foucault, Michel (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- (1976). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, trad. A. Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- (1996). *Del lenguaje y literatura* (intr. de Ángel Gabilondo), trad. I. Herrera Baquero. Barcelona: Paidós.
- (1998). *La verdad y las formas jurídicas*, trad. E. Lynch. Barcelona: Gedisa.
- Fokkema, Douwe W. (1994). *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm* [Literary History, Modernism, and Postmodernism], trad. al. polaco H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa: Instytut Kultury.
- Fokkema, Douwe; Ibsch, Elrud (2000). *Knowledge and commitment*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.
- Frías, Roberto (2008). "*Malacara* de Guillermo Fadanelli". En: *Letras Libres*, mayo 2008, <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=12948&rev=2>> (consultado el 18.09.2008).
- Fuguet, Alberto; Gómez, Sergio, ed. y prólogo (1996). *McOndo. Antología de nueva literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ed. Grijalbo-Mondadori.

- Gadamer, Hans-Georg (2000). *Rozum, słowo, dzieje*, trad. al polaco K. Michalski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gallego Cuiñas, Ana (2008). "Piglia y Onetti: las relaciones adúlteras con la literatura". En: Mattalia, Sonia; Celma, Pilar; Alonso, Pilar (eds.). *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- García Berrio, Antonio; Huerta Calvo, Javier (1992). *Los géneros literarios. Sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- Garland, David (2005). *La cultura del control. Crimen y orden social en la sociedad contemporánea*, trad. M. Sozzo. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, Clifford (1983). "Blurred Genres: The Refiguration of The Social Thought". En: *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- Giddens, Anthony (1991). *Modernity and Self'-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Standford University Press.
- Gomes, Miguel (2010). "Crímenes, de Alberto Barrera Tyszka". En: *Letras Libres*, febrero 2010, <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/crimenes-de-alberto-barrera-tyszka>> (consultado el 31. 01. 2012).
- González, Daniuska (2010). *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.
- González Rodríguez, Sergio (2002). *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- (2009). *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama.
- Goodboody, Nicolas T. (2008). "La emergencia de Medellín: la complejidad, la violencia y la *différance* en Rosario Tijeras y *La virgen de los sicarios*". En: *Revista Iberoamericana*, núm. 223/2008, Pittsburgh.
- Graves, Robert (2007). *Mitos griegos*, trad. L. Graves. Barcelona: Ariel.
- Gray, Jeffrey (2007). "Placing the Placeless: a Conversation with Rodrigo Rey Rosa". En: *Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, Vol. 4, núm. 2/ 2007, <http://www.ncsu.edu/project/contracorriente/winter_07/Gray.pdf> (consultado el 3.02.2010).
- Gubern, Román, ed. y prólogo (1970). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo (2001). "The Modern Novel, the Media and the Mass Culture". En: Castillo, Debra A.; Paz Soldán, Edmundo (eds.). *Latin American Literature and Mass Media*. New York-London: Garland.
- Hernández, Martín Jorge (2001). "Paco Ignacio Taibo II: Post-Colonialism and the Detective Story in Mexico". En: Christian, Ed (ed.). *The Post-Colonial Detective*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Herrera, Yuri (2010). "El discurso del arte siempre desbordará el discurso pragmático del poder" (entrevista con Marco Amadas). En: *Químera. Revista de literatura*, núm. 315, febrero 2010.
- Hayward, Keith J.; Hayward, Ruth (2004). *City Limits: Crime, Consumer Culture and the Urban Experience*. London: Glasshouse Press.
- Holquist, Michael, (1971). "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction". En: *New Literary History*, Vol. 3, Núm. 1, Autumn 1971.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York-London: Routledge.

- (2007)[1991]. *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku* [A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms], trad. al polaco A. Wojtanowska, W. Wojtowicz. Wrocław: Atut.
- Irwin, John T. (1999). "Misteries We Reread, Misteries of Rereading. Poe, Borges and the Analytic Detective Story". En: Merivale, Patricia; Sweeney, Susan Elisabeth (eds.). *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Jameson, Fredric (1981). *The Political Unconscious. Literature as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge.
- (1998). *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*. London: Verso.
- Jastrzębska, Adriana Sara (2011). "Fuera del tiempo y del mundo. Literaturas centroamericanas actuales frente a su historia reciente: Horacio Castellanos Moya". En: Jarosz, Krzysztof (ed.). *Romanica Silesiana*, núm. 6, *Postcolonialisme et fait littéraire*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Knight, Stephen (2004). *Crime Fiction 1800–2000. Detection, Death, Diversity*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, trad. al inglés L.S. Roudez. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques (1954). *Seminario 1*, clase 6, 17 de febrero de 1954, <<http://psicopsi.com/Seminario-1-Clase-6-Analisis-discurso-analisis-yo>> (consultado el 13.08.2011).
- (2003) [1966]. "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis". En: *Escritos 1*, trad. T. Segovia. México: Siglo XXI.
- Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge B., eds. (1996). *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue.
- Lardreau, Guy (1995). "Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie". En: Balibar, Renée; Duflo, Colas. *Philosophies du roman policier*. Paris: E.N.S., Ophrys, Fontenay aux Roses.
- Lash, Scott (1990). *Sociology of Postmodernism*. New York: Routledge.
- Lemus, Rafael (2011). "Los detectives salvajes (una relectura crítica)". En: *Letras Libres*, mayo 2011, <<http://www.letraslibres.com/revistalibros/los-detectives-salvajes-una-relectura-critica-de-roberto-bolano>> (consultado el 07.01.2012).
- Lévinas, Emmanuel (1999) [1946/47]. *Czas i to co inne* [ed. española: *El tiempo y el otro*], trad. al polaco J. Migasiński. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Littschwager, Marius (2011). "Fragmentos de la violencia fronteriza. Una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y *2666* (Roberto Bolaño)". En: *Fiar. Forum for Interamerican research*, Vol. 4, núm. 1, Mayo 2011.
- Lorenz, Konrad (2003). *Tak zwane zło* [ed. española: *Sobre la agresión: el pretendido mal*], trad. al polaco A. D. Tauszyńska. Warszawa: PIW.
- Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Liotard, Jean-Francois (1979). *La condition posmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Ługowska, Urszula (2006). "Ruchy społeczne we współczesnej Ameryce Łacińskiej". En: Gawrycki, Marcin Florian (ed.). *Ameryka Łacińska wobec wyzwań globalizacji*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

- Mackenbach, Werner (2005). "La historia como pretexto de literatura – la nueva novela histórica en Centroamérica". En: Kohut, Karl; Mackenbach, Werner (eds.). *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert.
- Manzoni, Celina, ed. (2002). *Roberto Bolaño. Escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2008). "Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño". En: Paz Soldán, Edmundo; Faverón Patriau, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Valencia: Candaya.
- Marco González, Ana (2009). "La extraña mirada mexicana de Juan Villoro". En: Montoya Juárez, Jesús; Esteban, Ángel (eds.). *Miradas oblicuas en la narrativa hispanoamericana: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert.
- Markowski, Michał Paweł (2010). *Występek. Eseje o czytaniu i pisaniu*. Warszawa: Sic!
- Mattalia, Sonia (2006). "La ficción paranoica: el enigma en las palabras". En: Mesa Gancedo, Daniel (ed.). *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2008). *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880–2000)*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert.
- McHale, Brian (2004) [1987]. *From Modernist to Postmodernist Fiction: Change of Dominant*. London: Taylor & Francis e-Library.
- Merivale, Patricia; Sweeney, Elizabeth, eds. (1999). *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Messac, Régis (1929). *Le "Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique*. Paris: Librairie française Honoré Chambion.
- Molloy, Silvia (2007). "Tekstowe pieczęcie". En: Ziarkowska, Justyna; Kurek, Marcin (eds.). *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań*. Wrocław: Wydawnictwo. Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Mullen, Anne (2000). "Leonardo Sciascia's Detective Fiction and Metaphors of Mafia". En: Mullen, Anne; O'Beirne, Emer (eds.). *Crime Scenes. Detective Narratives in European Culture since 1945*. Amsterdam–Atlanta: Rodopi.
- Nealon, Jeffrey T. (1999). "Work of the Detective, Work of the Writer: Paul Auster's City of Glass". En: Merivale, Patricia; Sweeney, Susan Elisabeth (eds.). *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Noemí, Daniel (2009). "Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy". En: Montoya Juárez, Jesús; Esteban, Ángel (eds.). *Miradas oblicuas en la narrativa hispanoamericana: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2006). "Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino". En: *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, vol. 15/2006, <www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguerol.html> (consultado el 04.08.2011).

- (2009). "Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana". En: González Boixo, José Carlos (ed.). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Orecchioni Havas, Teresa (2010). *Asedios a la obra de Ricardo Piglia*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Ortega, Francisco (2008). "Sin orden ni final: escritura del desastre. Representación de la Violencia en Colombia". En: *Revista Iberoamericana*, núm. 223, abril-junio 2008, Pittsburgh.
- Ovalle, Lilian Paola (2005). "Las fronteras de la narcocultura". En: *La frontera interpretada*. Mexicali: CEC-Museo UABC.
- Oviedo, José Miguel (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana*, T. 4. Madrid: Alianza Editorial.
- (2005). "La literatura nazi en América de Roberto Bolaño". En: *Letras libres*, noviembre 2005, <<http://letraslibres.com/revista/libros/la-literatura-nazi-en-america-de-roberto-bolano>> (consultado el 3.05.2011).
- Pajares Tosca, Susana (1999). "Entrevista: Edmundo Paz Soldán". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 12, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/paz_sold.html> (consultado el 13.10. 2009).
- Pardo García, Pedro Javier (2007). "El relato antipolicial en la literatura y el cine: *Memento* de Christopher Nolan". En: Martín Escribá, Álex; Sánchez Zapatero, Javier (eds.). *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*. Valladolid: Difácil.
- Parra, Eduardo Antonio (2005). "Trabajos del reino de Yuri Herrera". En: *Letras Libres*, septiembre 2005, <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/trabajos-del-reino-de-yuri-herrera>> (consultado el 13.11. 2011).
- Paz Soldán, Edmundo (2008). "Roberto Bolaño, literatura y apocalipsis". En: Paz Soldán, Edmundo; Faverón Patriau, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Valencia: Candaya.
- Pearson, Nels; Singer, Marc (2009). *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*. Ashgate: Farnham.
- Pellicer, Rosa (2006). "Ricardo Piglia y el relato del crimen". En: Mesa Gancedo, Daniel (ed.). *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2011). "Memoria y reconstrucción en dos novelas policíacas argentinas: *Qué solos se quedan los muertos*, de Mempo Giardinelli, y *La memoria en donde ardía*, de Miguel Bonasso". En: *Amerika*, núm 2, 2011, Laboratoire interdisciplinaire de recherche sur les Amériques, <<http://amerika.revues.org/>> (consultado el 23. 10. 2010).
- Pérez, Genaro J. (2012). *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policiaca hispana*. Delaware: Juan de la Cuesta.
- Pérez de Medina, Elena (2003). "Variaciones sobre la incertidumbre y la violencia". En: Manzoni, Celina (ed.). *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990–2000*. Buenos Aires: Corregidor.
- Piglia, Ricardo; Villoro, Juan (2008). "Escribir es conversar". En: *Letras libres*, enero 2008, <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/escribir-es-conversar>> (consultado el 12.03.2010).
- Plochocki, Maria (2010). *Body, Letter and Voice: Constructing Knowledge in the Detective Fiction*. Frankfurt am Main: P. Lang.

- Priestman, Martin (1990). *Detective Fiction and Literature: the Figure in the Carpet*. London: McMillan.
- Pyrhönen, Heta (1994). *Murder from an Academic Angle*. Columbia, SC: Camden House, Inc. U.S.
- Quincey, Thomas De (1994) [1827]. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, trad. L. Loayza. Madrid: Alianza Editorial.
- Quinn, Kate (2004). "Por qué estudiar literatura policial latinoamericana". En: Bisama F., Adolfo (coord.). *El neopolicial latinoamericano*. Valparaíso: Puntáaegles, Universidad de Playa Ancha.
- Resina, Joan (1997). *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.
- Richard, Nelly (1994). *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Ricoeur, Paul (1986). *De l'interprétation*. En: *Du texte a l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil.
- (2006). *Sí mismo como otro*, trad. A. Neira. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Rivera, Jorge (1996). "El otro círculo de los violentos (El crimen en los relatos y canciones populares)". En: Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge B. (eds.). *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Colihue.
- Robertson, Roland (2000) [1977]. "Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad", trad. J. C. Monedero y J. Rodríguez. En: *Zona Abierta*, núm. 92-93, 2000.
- Rodríguez, Fermín (2007). "Review of *El secreto del mal*, by Roberto Bolaño". En: *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, vol. 18/2007, <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v18/rodriguez.html>> (consultado el 02.07.2011).
- Rodríguez, Franklin (2006). "The Bind Between Neopolicial and Antipolicial: The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction". En: *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, vol. 15/2006, <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/rodriguez.html>> (consultado el 20.09.2011).
- Rodríguez Lozano, Miguel G.; Flores, Enrique, eds. (2005). *Bang, Bang. Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*. México: UAM.
- Rud, Manuel (2001). "Breve historia de una apropiación. Apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 17/2001, Universidad Complutense de Madrid, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apropia.html>> (consultado el 30 de marzo de 2010).
- Rueda, Maria Helena (2008). "Nación y narración de la violencia en Colombia. De la historia a la sociología". En: *Revista Iberoamericana*, núm. 223/2008, Pittsburgh.
- Rzepka, Charles (2005). *Detective Fiction*. Cambridge-Malden: Polity Press.
- Saer, Juan José (2008). "Historia y novela, política y policía". En: Carrión, Jorge (ed.). *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Editorial Candaya.
- Said, Edward (2003) [1977]. *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Sarlo, Beatriz (2002). "Sensibilidad, cultura y política: el cambio de fin de siglo". En: Tono Martínez, José (coord.). *Observatorio siglo XXI*. Buenos Aires: Paidós.
- (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- (2011). “Sobre *Pinamar* de Hernán Vanoli. El imitador de voces”. En: *Diario Perfil*, 2011, <<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0549/articulo.php?art=27276&ed=0549>> (consultado el 20.02.2012).
- Saucedo Lastra, Fernando (2008). “*Viaje vertical: notas sobre el proyecto literario de Roberto Bolaño en Entre paréntesis y Los detectives salvajes*”. En: Mattalia, Sonia; Celma, Pilar; Alonso, Pilar (eds.). *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombiano*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Sauvanet, Pierre (1995). “La cruauté du concept”. En: Balibar, Renée; Duflo, Colas (eds.). *Philosophies du roman policier*. Paris: E.N.S., Ophrys, Fontenay aux Roses.
- Schmidt, Bettina E. (2002). “Teorías culturales posmodernas de Latinoamérica (y su importancia para la etnología)”. En: *Indiana*, núm. 19–20, 2002, Berlín.
- Shaw, Donald L. (2005). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Sichère, Bernard (1996). *Historias del mal*, trad. J-G. López Guix. Barcelona: Gedisa.
- Simmel, Georg (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos de la crítica de la cultura*, trad. y prólogo. S. Más. Barcelona: Península.
- (2002). *Sobre la aventura*, trad. de G. Muñoz y S. Más. Barcelona: Península.
- Sklodowska, Elzbieta (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960–85)*. Philadelphia: John Benjamins.
- Spanos, William V. (1972). “The Detective and the Boundary: Some Notes on the Post-modern Literary Imagination”. En: *Boundary 2*, Vol. 1, núm. 1, Fall 1972.
- Sun, Haiqing (2009). “A Journey Lost in Mario Vargas Llosa’s *Death in the Andes*”. En: Pearson, Nels; Singer, Marc (eds.). *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*. Ashgate: Farnham.
- Symons, Julian (1982). *Historia del relato policial*, trad. R. Verdaguer. Barcelona: Bru-guera.
- Tinianov, Iuri (1992). “El hecho literario” y “Sobre la evolución literaria”. En: Volek, Emil (ed. y trad.). *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín*. Madrid: Fundamentos.
- Todorov, Tzvetan (1978). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.
- (1988). “El origen de los géneros”. En: Garrido Gallardo, Miguel Á. (ed.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- Tono Martínez, José, coord. (2002). *Observatorio siglo XXI*. Buenos Aires: Paidós.
- Trelles Paz, Diego (2008). *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*. Tesis doctoral, Universidad de Texas 2008, <<http://www.lib.utexas.edu/etd/d/2008/trellespazd97589/trellespazd97589.pdf>> (consultado noviembre 2010).
- Trouille, Helen (2000). “Modes of Detection in the Crime Reality Show”. En: Mullen, Anne; O’Beirne, Emer (eds.) *Crime Scenes. Detective Narratives in European Culture since 1945*. Amsterdam–Atlanta: Rodopi.
- Urry, John (2000). *Sociology beyond Societies. Mobilities for the twenty-first century*. London: Routledge.
- Vargas Llosa, Mario (1975). *La orgia perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Seix Barral.

- Vázquez de Parga, Salvador (1986). *De la novela policiaca a la novela negra*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Ventura, Antonio (2007). "De la fragmentation et du fragmentaire dans l'oeuvre narrative de Roberto Bolaño". En: Benmiloud, Karim; Estève, Raphaël (eds.). *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Villoro, Juan (2008a). "La batalla futura". En: Paz Soldán, Edmundo; Faverón Patriau, Gustavo (eds.). *Bolaño salva*. Valencia: Candaya.
- (2008). "La alfombra roja. Comunicación y narcoterrorismo en México". En: *Clarín*, 11/2008, <http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2008/11/29/_-01811480.html> (consultado el 10.02.2012).
- Volpi, Jorge (2001). "Encuentro en Copenhague". En: *Letras Libres*, marzo 2001, <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=6739>> (consultado el 2.09.2007).
- Waisman, Sergio (2005). *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Weaver III, Wesley J. (1996). "Una aproximación psicoanalítica a ¿Quién mató a Palomino Molero?". En: Hernández de López, Ana María (ed.). *Narrativa hispanoamericana contemporánea. Entre la vanguardia y el posboom*. Madrid: Pliegos.
- Žižek, Slavoj (2001a). *Wzniosły obiekt ideologii* [ed. española: *El sublime objeto de la ideología*], trad. al polaco J. Bator, P. Dybel. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- (2001b). *Przekleństwo fantazji* [ed. española: *El acoso de la fantasía*], trad. al polaco A. Chmielewski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- (2004). "Whan can psychoanalysis tell us about cyberspace?". En: *The Psychoanalytic Review*, Vol. 91, No. 6, December 2004, <http://www.psybc.com/pdfs/library/Psa_Cyberspace.pdf> (consultado el 30.12.2011).
- (2010a). *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, antología de textos, trad. al polaco J. Kutyla. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- (2010b). *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa* [ed. española: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*], trad. al polaco A. Górny. Warszawa: Muza.

Obras analizadas

- Aira, César (2010). *El error*. Barcelona: Mondadori.
- Arlt, Roberto (2011). *El juguete rabioso*. Barcelona: Red Ediciones S.L.
- Auster, Paul
 (2006). *Jugada de presión*, trad. B. Gómez Ibáñez. Barcelona: Anagrama.
 (2006). *La ciudad de cristal*, trad. de M. de Juan. Barcelona: Anagrama.
- Barrera Tyszka, Alberto (2009). *Crímenes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto
 (1997). *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
 (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
 (1999). *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama.
 (2000a) [1996]. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
 (2000b). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
 (2004). 2666. Barcelona: Anagrama.

- (2005) [1996]. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama.
- (2007). *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.
- (2009). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- (2011). *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis:
- (1991) [1932]. "El arte narrativo y la magia". En: Corral, Wilfrido H.; Klahn, Norma (coords). *Los escritores como críticos*, T. I. México: FCE.
- (1999) "Los laberintos policiales y Chesterton". En: Carril, Sara Luisa; Rubio, Mercedes (eds.). *Borges en el Sur 1931–1980*. Buenos Aires: Emecé.
- (2000). *Antología poética 1923–77*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2003) [1952]. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2004) [1961]. *Antología personal*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2006) [1968]. *Nowa antologia osobista* [Nueva antología personal], trad. al polaco A. Sobol-Jurczykowski, E. Stachura, S. Zembrzusi. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- (2007) [1944]. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo (2008). *Seis problemas para Don Isidro Parodi*. Madrid: Alianza Editorial.
- Busqued, Carlos (2009). *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama.
- Castellanos Moya, Horacio:
- (2002) [1996]. *Baile con serpientes*. Barcelona: Tusquet.
- (2006). *Desmoronamiento*. Barcelona: Tusquet.
- (2011). *La sirvienta y el luchador*. Barcelona: Tusquet.
- Cueto, Alonso:
- (2003). *Deseo de noche*. Valencia: Pretextos.
- (2005). *La hora azul*. Barcelona: Anagrama.
- (2005) [2003]. *Las grandes miradas*. Barcelona: Anagrama.
- Esquinca, Bernardo (2008). *Los niños de paja*. México: Almadía.
- Fadanelli, Guillermo:
- (2004). *Compraré un rifle*. Barcelona: Anagrama.
- (2004). *La otra cara de Rock Hudson*. Barcelona: Anagrama.
- (2008). *Malacara*. Barcelona: Anagrama.
- (2003). *Lodo*. Barcelona: Debate.
- (2010) [1992]. *El día que la vea la voy a matar* [1992]. México: Moho.
- Gamboa, Santiago (2002). *Los impostores*. Barcelona: Seix Barral.
- Herrera, Yuri (2010) [2004]. *Trabajos del reino*. Cáceres: Periférica.
- Kohan, Martín:
- (2005). *Segundos afuera*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (2006). *Museo de la revolución*. Barcelona: Mondadori.
- Martini, Juan (1994) [1986]. *El fantasma imperfecto*. Barcelona: Alfaguara.
- Padilla, Ignacio (2000). *Amphitryon*. Madrid: Espasa Calpe.
- Paz-Soldán, Edmundo:
- (1998). *Río fugitivo*. Barcelona: Alfaguara.
- (2000). *Sueños digitales*. Barcelona: Alfaguara.
- (2001). *La materia del deseo*. Miami: Alfaguara.

- (2004). *El delirio de Turing*. Barcelona: Alfaguara.
- (2007). *Palacio Quemado*. Madrid: Alfaguara.
- (2009). *Los vivos y los muertos*. Madrid: Alfaguara.
- Piglia, Ricardo:
- (2000a). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- (2000b) [1988]. *Prisión perpetua*. Madrid: Lengua de Trapo.
- (2001a) [1980]. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama.
- (2001b). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- (2002) [1975]. *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama.
- (2003) [1992]. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama.
- (2010) [1997]. *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama.
- (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama.
- Paszkowski, Diego:
- (2007). *Tesis sobre un homicidio*. Buenos Aires: DeBolsillo.
- (2001). *El otro Gómez*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Poe, Edgar Allan:
- (1981). "Crímenes de la Rue Morgue", trad. J.A.F. En: *El escarabajo de oro*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- (1985). "La carta robada", trad. J. L. Borges, A. Bioy Casares, En: *La carta robada*, J.-L. Borges (recop.) Barcelona: Siruela.
- Rey Rosa, Rodrigo:
- (1997). *Que me maten si...* Barcelona: Seix Barral.
- (2006). *Caballeriza*. Barcelona: Anagrama.
- (2009). *El material humano*. Barcelona: Anagrama.
- Rivera Garza, Cristina (2008). *La muerte me da*. Barcelona: Tusquet.
- Saer, Juan José (2003) [1994]. *La pesquisa*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Tabucchi, Antonio (2002). *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*, trad. de C. Gumpert y X. González Rovira, Barcelona: Anagrama.
- Taibo II, Paco Ignacio (1997). *Días de combate*. México: Planeta.
- Ungar, Antonio (2010). *Tres ataúdes blancos*. Barcelona: Anagrama.
- Vallejo, Fernando (2003) [1994]. *La virgen de los sicarios*. Madrid: Suma de Letras.
- Vanoli, Hernán (2010). *Pinamar*. Buenos Aires: Interzona.
- Vargas Llosa, Mario:
- (2000). *La fiesta del Chivo*. Madrid: Alfaguara.
- (1993). *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta.
- Villoro, Juan (2004). *El testigo*. Barcelona: Anagrama.
- Volpi Jorge (2000). *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral.

Nota editorial

Una primera versión del análisis contenido en el subcapítulo “La ciencia criminal. *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi” se publicó en: “El género pseudocriminal. Inspiraciones policíacas en las novelas mexicanas del cambio de siglo”, en: González Boixo, J.-C., ed. (2009). *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

El subcapítulo “Los libros misteriosos, su evanescencia y fragmentación” tuvo su primera versión, aquí ampliada, en: “Los interpretadores o sobre cómo enfocan la realidad los protagonistas de la narrativa pseudo-criminal hispanoamericana”, en: Filipowicz-Rudek, M.; Jędrusiak, M.; Komorowska, A., eds. (2010). *Studia iberystyczne* 8. Kraków: Księgarnia Akademicka.

Fragmentos del subcapítulo “Investigaciones privadas, historia colectiva” se publicaron previamente en: “Investigación de los misterios familiares en el contexto de la historia reprimida (Ricardo Piglia, Edmundo Paz Soldán, Rodrigo Rey Rosa)”, en: Jarosz, K., ed. (2011). *Romanica Silesiana* 6. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Índice

Introducción	7
CAPÍTULO 1. Del relato detectivesco clásico a las modalidades actuales	28
El efecto seudocriminal	28
La heterodoxia hispanoamericana	41
El efecto seudocriminal en las letras actuales	49
Modalidad seudocriminal con temática universalista	60
Modalidad seudocriminal arraigada en el contexto sociohistórico	63
CAPÍTULO 2. La metáfora epistémica	73
Razonar en la ficción criminal	76
La ciencia criminal. <i>En busca de Klingsor</i> de Jorge Volpi	84
Los libros misteriosos, su evanescencia y fragmentación	88
Entre la necesidad de buscar causas y el conocimiento negado	97
La paranoia común: actitud de suspicacia acrecentada entre los protagonistas ficcionales	110
La otredad radical	117
CAPÍTULO 3. La literatura como actividad criminal	124
Relato criminal, narración magistral	129
El secreto universal	131
De literatos y delitos	139
CAPÍTULO 4. La dimensión sicológica	157
La fluidez de los roles	160
El relato “ideal” y el proceso identitario	164
El cuerpo mudo	170
El lenguaje que oculta y revela (los descifradores piglianos)	176
El poder desnudo	179
CAPÍTULO 5. La degradación del espacio comunitario	186
Ubicuidad del mal; algunos enfoques universalizables	193
La muerte y la violencia, coordenadas de lo cotidiano.	
Profetas hispanoamericanos de la antimoral	200
Indagación de la justicia	220

CAPÍTULO 6. Las investigaciones seudodetectivescas	
y las nuevas formas de compromiso	228
Narrativa posmodernista y compromiso en Hispanoamérica	230
Problemas con la memoria corta	241
Investigaciones privadas, historia colectiva	247
Los exiliados: el legado de la violencia	265
Consideraciones finales	270
Bibliografía	277
Nota editorial	291

Wykorzystując konwencję kryminalną nowa powieść hispanoamerykańska ma dużo do powiedzenia w takich kwestiach, jak wielokulturowość, sprzyjająca przestępczości pauperyzacja społeczeństwa, korupcja w polityce, niewydolność i anachroniczność prawa czy wreszcie sama banalizacja zła. W swojej monografii Autorka interesuje się nie tyle samą literaturą kryminalną (stąd w tytule „cień zbrodni”, a nie „zbrodnia”), co niezwykłą popularnością i upowszechnieniem konwencji tego gatunku wśród twórców nowej prozy trzech ostatnich dekad.

PROF. DR HAB. ANNA SAWICKA

Uwadze Autorki nie umyka specyfika regionu. Z jednej strony kryminalna i pseudokryminalna proza Ameryki Łacińskiej wpisuje się w globalne tendencje związane z poczuciem zagrożenia, niepewnością, zmienną, „płynną” naturą zjawisk i relacji, z drugiej strony wykazuje własne, odrębne prawidłowości, wynikające z kolonialnej przeszłości oraz najnowszej, dramatycznej historii regionu. [...] Bohaterowie omawianej prozy poszukują wiedzy o przeszłości stosując (pseudo)detektywistyczne strategie: wysłuchują świadków, studiują dokumenty, a przede wszystkim korzystają z niedostępnej jeszcze parę dekad temu wolności wypowiedzi. Dostrzeżenie tego historycznego, rozliczeniowego momentu w rozwoju latynoamerykańskiej powieści to kolejna zaleta rozprawy.

DR HAB. MAGDA POTOK

NINA PLUTA jest iberystką, historyczką literatury hispanojęzycznej, pracuje w Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Bada przemiany współczesnej prozy hispanoamerykańskiej, a ostatnio w kręgu jej zainteresowań znalazły się wzajemne wpływy i kontakty „transatlantyckie” między literaturą europejską a południowoamerykańską. Jest współautorką (wraz z Ewą Łukaszyk) *Historii literatur iberoamerykańskich* (Ossolineum 2010).