



HAL
open science

Escrituras policíacas. La Historia, la Memoria. América Latina (Bajo la dirección de Dante Barrientos Tecún)

Dante Barrientos Tecun

► To cite this version:

Dante Barrientos Tecun. Escrituras policíacas. La Historia, la Memoria. América Latina (Bajo la dirección de Dante Barrientos Tecún). Astraea Editrice, pp.400, 2009, Escrituras policíacas. La Historia, la Memoria. América Latina, 978_88_95649_28_3. hal-02085115

HAL Id: hal-02085115

<https://hal.science/hal-02085115>

Submitted on 29 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Si es cierto que la historia siempre se está escribiendo-reescribiendo, los creadores hispanoamericanos no han cesado en el empeño de desempedrar vías para tomarla por asalto. Es decir para no dejarla al alcance siempre y únicamente de los dueños de los discursos que auspician el sistema en vigor. Las escrituras policíacas entran aquí en juego, encaran la historia, recomponen la memoria a través de un entramado en el cual la ficción se plantea como vía para llegar a ciertas verdades. La ficción rearma la historia. Ella cuenta con múltiples posibilidades para contarla – que es invocarla, traerla a la memoria desde atajos que nadie espera –, y allí está justamente su astucia para acercarse a lo que no se dice y que no puede decirse de otra forma. La imaginación, en su capacidad de contar todo cuanto y como le venga en gana (o casi), tiene la posibilidad y las armas para llegar a ocupar ciertos corredores de la realidad que parecieran inalcanzables. Y no importa que para llegar a ellos se tenga que jugar y fabular con esa misma realidad a la que se busca acceder. El presente volumen contiene un total de veintisiete colaboraciones organizadas en siete secciones, siguiendo una lógica geográfica que permite apreciar la amplia aceptación y cultivo del género en América Latina. Prueba de que el policial ha empezado a despojarse de su estatuto de marginal, y acaso pase a considerarse como un género clave en la configuración de nuevas reflexiones sobre estas sociedades. Lo que surge, además de una implacable visión de los procesos históricos y de una rica muestra del género, es la no menos rica diversidad de voces y escrituras que los investigadores han puesto de relieve.

Dante Barrientos Tecún (Ciudad de Guatemala, 1963): Profesor, Universidad de Provence (Aix-Marseille 1). Es autor de *Un espacio cultural excluido: la situación del escritor en Guatemala* (1991) y de *Amérique centrale: étude de la poésie contemporaine, l'horreur et l'espoir* (1998).

astræa

euro 29.00

ISBN 978-88-95649-28-3



9 788895 1649283



ESCRITURAS POLICÍACAS LA HISTORIA, LA MEMORIA

América Latina

Bajo la dirección de Dante Barrientos Tecún

astræa

UNIVERSITÉ DE PROVENCE

Escrituras policíacas, la Historia, la Memoria

Volumen 2

América Latina

© 2009
EQUIPE D'ACCUEIL ETUDES ROMANES
UNIVERSITE DE PROVENCE - AIX-EN-PROVENCE
ISSN :

UNIVERSITÉ DE PROVENCE

Escrituras policíacas, la Historia, la Memoria

América Latina

Centre Aixois
d'Études Romanes

UNIVERSITÉ DE PROVENCE
2009

Atelier “Le roman policier”
Centre Aixois d’Études romanes
Université de Provence
Responsable
Dante BARRIENTOS TECÚN

COMITÉ CIENTÍFICO
Brigitte Urbani
Adriana Castillo Berchenko
Claudio Milanesi
Dante Barrientos Tecún

RESPONSABLE DE LA PUBLICACION
Brigitte Urbani
Directora del Équipe d’Accueil Études Romanes (E.A. 854)

INDICE

Dante Barrientos Tecún

Escrituras policíacas, la Historia, la Memoria.

Introducción

11

MÉXICO Y AMÉRICA CENTRAL

Karim Benmiloud

Huesos en el desierto de Sergio González Rodríguez: de la investigación a la novela

23

Lucile NOUIS

Amphitryon, de Ignacio Padilla, o la impostura de los géneros

39

Sébastien RUTÈS

Érase una vez la Revolución: la historia como epopeya en *Cuatro Manos*
de Paco Ignacio Taibo II

51

Isabelle LOPEZ

Historia e historia en la novela policíaca *Los años marchitos* de Rafael Menjívar Ochoa

63

Julie Marchio

La literatura femenina centroamericana en pos de la(s) verdad(es) histórica(s):

El año del laberinto (2000) de Tatiana Lobo

73

CUBA Y LEONARDO PADURA FUENTES

Anne Gimbert

Para una lectura especular de *La neblina del ayer* de Leonardo Padura

85

Fabienne VIALA

El Período Especial se muerde la cola: el policía comilón y la novela negra
de Leonardo Padura Fuentes

95

CHILE Y PERÚ

Adriana CASTILLO-BERCHENKO

Chile: migraciones, desencantos, crímenes, en Ramón Díaz Eterovic, *El color de la piel*
115

Benoît SANTINI

La violencia de la dictadura en *La ciudad está triste*, del chileno Ramón Díaz Eterovic
131

Laetitia BOUSSARD

La investigación policial e histórica en *La muerte y la doncella*, Ariel Dorfman
149

Myra SILVA-LABARCA

Memoria y voluntad: la novela negra chilena post dictadura
165

Neige SINNO

Novelas policíacas sin policías: las investigaciones laberínticas de Roberto Bolaño
181

Pierre LOPEZ

Memoria y encuesta en los personajes de *Abril Rojo* de Santiago Roncagliolo,
La hora azul de Alonso Cueto y *El desierto* de Carlos Franz
195

Rhoda DESBORDES

Novela policíaca o *thriller* histórico: *Abril Rojo* de Santiago Roncagliolo
205

ARGENTINA

José Miguel GARCIA-ROMEU

Investigación, crimen y dictadura en *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia
y *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño
215

Raphaël ESTÈVE

Discurso y *nomos* en Alan Pauls, *El coloquio*
231

Christian ESTRADE

Policial documental y ficción: Carlos Gamerro, *El secreto y las voces*
247

Fernando STEFANICH

La literatura policial argentina en tiempos de crisis: década infame y postmenemismo
257

Sabine SCHMITZ

“Realidades” argentinas en *Filosofía y Letras* (1998) de Pablo De Santis
273

Maud Gaultier

Julio Cortázar, «Clone»: fragmentos de historias musicales
287

Geneviève ORSSAUD

“Novelas de lo oculto” en Argentina, memoria histórica
de la segunda mitad del siglo XX
299

Isabelle Bleton-Bonnet

Novela negra y dictadura militar en Argentina: *Luna caliente* de Mempo Giardinelli
y *Sucesos argentinos* de Vicente Battista
315

Charlotte THIMONNIER

Volver a escribir la historia. La “contrainvestigación” según Pierre Bayard
y Juan José Saer
331

ENTRE AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero

Memoria y desencanto de un español en Latinoamérica: Manuel Vázquez Montalbán,
Quinteto de Buenos Aires
345

Murielle BOREL

De un continente a otro: memoria y testimonio, o los mecanismos de la falsificación en
La hija del caníbal de Rosa Montero
357

AMÉRICA LATINA

Sébastien RUTÈS

¿Vivir la historia? ¿Contar la historia? Investigación sobre la novela policíaca histórica en América Latina

373

PALABRAS DE AUTOR

Dante LIANO

La novela policial como memoria

387

ÍNDICE DE NOMBRES

393

Escrituras policíacas, la Historia, la Memoria

Introducción

Dante BARRIENTOS TECÚN
Université de Provence

América Latina. Su historia son historias de tergiversaciones, de ocultamientos. Historias de silencios. De memorias olvidadas o silenciadas. O incluso negadas y borradas. En América Latina –aunque no sólo en este Continente–, grandes fragmentos de su historia están por escribirse, reescribirse, recuperarse o exhumarse. La historia de América se ha contado a medias, y no es de ahora sino desde mucho tiempo atrás. Quedan en ella muchas zonas desconocidas, falseadas, cerradas con el sello del cinismo – “pacto de reconciliación”, “borrón y cuenta nueva”–, con el cerrojo de la impunidad. El olvido, el silencio son las estrategias de los grupos dominantes y por sabido se les suele perder de vista. Los medios masivos de comunicación, en su mayoría, en manos del Poder, disponen de los instrumentos tecnológicos, de los espacios y los métodos para contar los hechos a su manera, es decir, manipulando y amordazando la “otra historia”, la que no pudieron contar los “desaparecidos” del Cono Sur o de Centroamérica, la que se quedó perdida entre las víctimas anónimas, la que ya no les dio tiempo de revelar a quienes se comprometieron de lleno en los procesos cabales de cambio político. Muchas de estas historias están por contarse. En particular la microhistoria, los múltiples acontecimientos de la gente de todos los días, que no aparece en los documentos oficiales más que en las estadísticas de la opresión y la muerte. La tarea para llenar esos espacios en blanco es inconmensurable. Y es allí donde la ficción encuentra quizás uno de sus mayores retos.

Una parte –que no toda pero acaso la más significativa– de la producción literaria del Continente se ha entregado a la tarea de completar, sacudir, darle vuelta al derecho y al revés, a esas zonas que los intereses del Poder

buscan estirpar de las memorias. Y quizás por ello mismo no resulte demasiado temerario sostener que ese ha sido uno de los afanes primordiales de las prácticas literarias en América Latina. O, en todo caso, de una parte de ésta: esencial. Contar lo que se ha vivido y sobrevivido no sólo como individuo sino como colectividad, no sólo como conciencia sino también como trauma social, no sólo desde el pasado sino también en tanto que fundamento ineludible en la elaboración de un porvenir. Ello es cuanto no pocos escritores se han propuesto. Contar lo que no puede dejar de contarse. Desde luego, contar no quiere decir tocar definitivamente la verdad con la palabra. En cambio, sí implica abordar las zonas de la historia sin el interés mezquino de favorecer a determinadas minorías hegemónicas que niegan la existencia misma, el derecho a pensar y disentir de grupos sociales subalternos; implica en todo caso extirpar las manipulaciones, las tergiversaciones que ocultan la violencia organizada y planificada de esta historia. No es poco, pues, lo que la historia y la literatura de América Latina tienen que ver con lo “policíaco”, con el crimen, con lo escamoteado, con la mentira. Pero al mismo tiempo con su reverso.

Si es cierto que la historia siempre se está escribiendo-reescribiendo, los creadores latinoamericanos no han cejado en el empeño de desempedrar vías para tomarla por asalto. Es decir para no dejarla al alcance siempre y únicamente de los dueños de los discursos que auspician el sistema en vigor. Las escrituras policíacas entran aquí en juego, encaran la historia, recomponen la memoria a través de un entramado en el cual la ficción se plantea como vía para llegar a ciertas verdades. La ficción rearma la historia. Ella cuenta con múltiples posibilidades para contarla —que es invocarla, traerla a la memoria desde atajos que nadie espera—, y allí está justamente su astucia para acercarse a lo que no se dice y que no puede decirse de otra forma. La imaginación, en su capacidad de contar todo cuanto y como le venga en gana (o casi), tiene la posibilidad y las armas para llegar a ocupar ciertos corredores de la realidad que parecieran inalcanzables. Y no importa que para llegar a ellos se tenga que jugar y fabular con esa misma realidad a la que se busca acceder. Así lo afirma Dante Liano: “sólo la ficción sabe, sólo la imaginación puede tocar, con la punta de los dedos, un retazo de verdad.”¹.

El resultado de la asociación de estos términos —escrituras policíacas, la historia, la memoria— es la elaboración de una serie de propuestas de lectu-

¹ Dante LIANO, *El misterio de San Andrés*, Barcelona, rocaeditorial, 2006, p. 317.

ras de las realidades continentales que buscan indagar en los trasfondos de la violencia política, social, étnica y genérica pero también en las entrañas de la justicia y de las culpabilidades, sean éstas individuales, colectivas o estatales. No es otra cosa lo que hacen autores como Ricardo Piglia, Carlos Gamerro, Claudia Piñeiro o Pablo de Santis en Argentina, desmontando los resortes de la dictadura de los años 70 o de la crisis del 2001. En México, un autor como Sergio González Rodríguez se entrega con las armas del periodista –pero duplicadas por la ficción– a recorrer los pasillos del espanto que sigue aconteciendo en este mismo instante en que se lee esta página en Ciudad Juárez: el femicidio. Las voces narrativas de autoras centroamericanas, como el caso de Tatiana Lobo (Costa Rica), liberan la memoria femenina en abierto conflicto con las falsificaciones de la historia oficial. En Rafael Menjívar Ochoa (El Salvador), la búsqueda de la identidad individual es el preámbulo para entender los engranajes del sistema de la corrupción. El mundo implacable de los inmigrantes clandestinos (trabajadores peruanos que llegan a Santiago de Chile), en donde el crimen racista resulta un patente equívoco del enemigo de clase, emerge en Ramón Díaz Eterovic, tanto como los movimientos de protesta y la represión en los años de la dictadura pinochetista. Los cuerpos torturados, desintegrados por los agentes de las políticas represivas, se convierten en los espacios en que se inscribe la memoria de las víctimas y los victimarios, tal ocurre en autores como los peruanos Santiago Roncagliolo y Alonso Cueto, por ejemplo.

Estamos por consiguiente de cara a estrategias narrativas que construyen y deconstruyen historias personales, nacionales, la historia continental e incluso Mundial, como puede verse en Ignacio Padilla (México) que interroga el mal a través del nazismo. Hay, entonces, una voluntad de indagar las raíces de la violencia y del mal más allá de lo local, de las periferias, y enfrentarse a ella desde los centros hegemónicos, como una forma de acercar el destino y las tragedias de los seres humanos. Semejantes proyectos literarios no sólo desembocan en una suerte de “autopsia” de lo que han sido los procesos históricos latinoamericanos sino se convierten igualmente con frecuencia en los espacios necesarios para cuestionar desde dónde se cuentan los hechos, quiénes los cuentan, cómo los cuentan. Lo que hay detrás de las estrategias de narrarlos. Las voces que cuentan se están viendo contar (Carlos Franz, Bolaño), marcando así la ambigüedad en el acto de establecer los hechos.

La práctica de las escrituras policiales ya no es un fenómeno literario aislado, excéntrico en América Latina, forjándose en las últimas décadas como la forma discursiva suficientemente “abierta” que permite indagar en las preocupaciones que aquejan y definen a las sociedades del Continente. Y si como sugiere Ricardo Piglia: “Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria.”², se puede pensar que es además la gran forma ficcional de la crítica histórica y social. Probablemente esto se explique por su naturaleza profundamente híbrida, por su capacidad de sacar partido de muy diversas modalidades narrativas (que pueden ir desde lo testimonial, lo autobiográfico, el relato histórico, psicológico y político, la crónica periodística hasta lo fantástico) lo que da pauta a construir enfoques múltiples sobre fenómenos complejos. Es decir, un modo operativo que deja aproximarse al máximo de los extremos de la realidad. Es por esto que en América Latina, en donde a la literatura le ha tocado asumir funciones que la han conducido siempre –y obligado– a romper con los modelos, los recursos del policial no podían quedarse al margen de sus procesos socio-culturales.

La relación entre las literaturas latinoamericanas y las formas de la narrativa policial es ya una historia de viejos conocidos³. Como se sabe, ésta se inicia desde finales del siglo XIX, en el Cono Sur, con los narradores argentinos (Groussac –“El candado de oro”, 1884–, Eduardo L. Holmberg; después vienen Borges, Bioy Casares y la célebre “Colección del Séptimo Círculo”); y luego, en las primeras décadas del XX, el interés por esa forma de escritura va ascendiendo en la geografía espacial y literaria hasta llegar a apoderarse de narradores mexicanos –Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*, 1944; Rafael Bernal, *El complot mongol*, 1969; la revista “Selecciones Policiacas y de Misterio” (1946-1953)⁴– y de narradores cubanos. Desde entonces el entusiasmo por esa escritura se ha extendido prácticamente por todos los rincones del Continente, sin excepción. Pero, desde

² Ricardo PIGLIA, “La lectura de la ficción”, in *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 15.

³ En el caso de la novela, Vicente Francisco Torres señala: “La literatura policial se arraiga en Latinoamérica a finales de la década de los veinte, gracias a las traducciones de novelas inglesas y francesas que entregaba la hispano argentina Biblioteca de Oro y, también al puntual cultivo del género que se realizaba en Argentina, país europeísta por antonomasia. Allí surgieron *El enigma de la calle Arcos* (1932), de Sauli Lostall –al parecer la primera novela policial hispanoamericana y que escritores como Juan Jacobo Bajarlía y Ulises Petit de Murat llegaron a atribuir, hoy sabemos que erróneamente a Borges–, y *Las nueve muertes del Padre Metri* (1934), cuentos firmados por Jerónimo del Rey, seudónimo de Leonardo Castellani.” Vicente Francisco TORRES, *Muertos de papel, un paseo por la narrativa policial mexicana*, México, Conaculta – Sello Bermejo, 2003, p. 21.

⁴ *Ibid.*

luego, sus métodos y sus propósitos se han modificado en la medida en que el género se ha aclimatado a las necesidades discursivas y particularidades histórico-políticas del Continente. Al punto que de la naturaleza de aquellas primeras pesquisas conducidas a finales del XIX y principios del XX, poco queda, tanto como de los rasgos, apariencias, mentalidades y objetivos de sus detectives. En realidad, como ha ocurrido con las diversas formas genéricas que han llegado a América Latina, tras un período de adaptación, éstas –y es el caso del policial– terminan por transfigurarse, tornándose irreconocibles en relación a lo que fue su punto de partida.

Si el género policial conoce una rica eclosión en las últimas décadas en América Latina, sobre todo evidente en los países que tradicionalmente lo han cultivado –Argentina, México, Cuba, Chile–, hay que aceptar que, durante gran parte del siglo XX, algunas literaturas del Continente no presentan producciones que se inscriban dentro de los parámetros del canon. Pero esta situación se modifica a partir de la década de los 80-90. Efectivamente, el entusiasmo por el género y su efectividad para responder a las necesidades de las literaturas y las sociedades latinoamericanas, han llegado a tocar incluso a literaturas que se habían mantenido bastante alejadas de esas estrategias narrativas. Es el caso en particular de las literaturas centroamericanas.

Ese excepcional cultivo de las formas de la narrativa policial en varias de las literaturas del Continente –y desde hace ya más de un siglo en el caso de algunas de ellas– puede parecer sorprendente. Pero a lo mejor, en el fondo, no deba sorprender demasiado. Porque si es cierto que las influencias de las producciones anglosajonas y francesas jugaron un papel determinante en el inicio de su práctica, acaso deba también argüirse otra circunstancia no menos determinante.

En efecto, si se echa una mirada de conjunto al proceso de la literatura en Latinoamérica, y se consideran sus tendencias dominantes, se observará que desde las primeras producciones literarias en lengua española, una orientación parece destacarse: la de la investigación, la de la búsqueda. Así, desde el género de las crónicas del siglo XVI, se estuvo buscando algo. Desde aquel primer momento de germinación literaria que con el tiempo iría a desembocar en la constitución de la literatura latinoamericana, ya se trataba de “buscar”, de “investigar”. Y desde entonces las diversas sociedades del Continente y sus formas artístico-culturales se han entregado a una constante búsqueda. Es cierto que lo que se ha tratado de encontrar ha

ido modificándose parcialmente según las circunstancias históricas, políticas y sociales. Pero, aunque no siempre se ha encontrado lo que se ha querido hallar, siempre se ha estado buscando, organizando pesquisas, interrogando los hechos y sus representaciones.

En las crónicas se buscó justificar la dominación y el sojuzgamiento de los pueblos amerindios (con sus excepciones), después durante gran parte de los siglos siguientes se estuvo (y se ha estado) –a través de los diferentes movimientos literarios– buscando la identidad cultural, buscando la propia voz, buscando la forma más apropiada de nombrar esta realidad; buscando la identidad de la nación, buscando contar la “verdadera” Historia. Y, en las últimas décadas, una buena parte de estas literaturas ha estado buscando a los “desaparecidos” por las dictaduras, buscando que los victimarios no queden incólumes en la Historia, buscando echar abajo los esquemas de la impunidad.

Frente a tanta búsqueda necesaria y urgente, cómo no iba a ser casi “natural” recurrir a las formas de la narrativa policial, de la literatura “negra”. Dicho género no podía sino aclimatarse en el terreno de las literaturas latinoamericanas, porque es mucho lo que es necesario investigar, dilucidar y recuperar. Vistas así las cosas, el modelo del género policial resulta una estrategia narrativa casi ineludible para dar cuenta de una historia que tiene muchos lados ocultos, muchas manipulaciones, muchos crímenes y mucha sangre. De manera que todos los ingredientes del género –crimen, enigma, víctima(s), investigador, pesquisa, voluntad de dar con el o los culpables–, ya casi estaban –por así decirlo– allá afuera, al alcance de la escritura.

En su conjunto, estas escrituras policíacas componen una suerte de Memorial de lo que ha sido la experiencia social, política y cultural en América Latina. Recurrir a la construcción de relatos por medio de la evocación de las memorias individuales o colectivas, significa apuntar el papel fundante de ellas en la constitución de las identidades, a la vez que sugiere la imperiosa necesidad de rechazar toda argucia que tienda al olvido cómplice planificado por las estructuras hegemónicas. La memoria, para entender estas producciones, debe recuperarse, primero como un acto de justicia elemental, y luego porque sin los hilos de la memoria no puede volver a unirse el cuerpo fragmentado de las sociedades.

En fin, si el filón se presenta muy rico y quizás casi inagotable –como parecen probarlo las múltiples formas que adopta el género–, a lo mejor se

Introducción

debe al hecho de que, sus ingredientes constitutivos –crimen, víctima, victimario, investigación–, lo son también de la historia latinoamericana y de toda historia humana. Mas, tampoco puede olvidarse que para tornarlo operativo, los creadores se entregaron de lleno y alegremente a la subversión de sus reglas. De modo que –y no se vea en esto sólo una alusión puramente política–, en la subversión está su éxito. En el poder de la imaginación, siempre y cuando ésta se acompañe, del otro lado del texto, de los hechos que permitan seguir imaginando.

El presente volumen contiene un total de veintisiete colaboraciones que hemos organizado en siete secciones, sobre todo siguiendo una lógica geográfica que nos pareció la más operativa y que permite apreciar la amplia aceptación y cultivo del género en América Latina. Dicho cultivo constituye sin duda una prueba de que el policial ha empezado a despojarse de su estatus de marginal, y acaso pase a considerarse como un género clave en la configuración de nuevas reflexiones sobre estas sociedades. O sea que, en estas páginas, se va “leyendo” el Continente, su historia, sus representaciones y sus propuestas desde el Norte hasta el Sur. El recorrido permite también ir estableciendo continuidades, divergencias y convergencias con respecto a las estrategias para denunciar la violencia y tejer las memorias. Lo que surge, además de una implacable visión de los procesos históricos y de una rica muestra del género, es la no menos rica diversidad de voces y escrituras que los investigadores han puesto de relieve. Lo que deja predecir que el género no parece haber agotado su aliento, ni mucho menos.

El volumen se abre con una sección que reúne una serie de textos sobre el policial en México y Centroamérica. Si México –como se sabe–, es dueño de una larga tradición en el género policial, y aparece aquí representado por trabajos dedicados a tres autores, entre ellos un autor casi infaltable en estos casos –Taibo II–, la presencia de dos estudios dedicados a creadores centroamericanos merece destacarse. Porque, por un lado, como se dijo antes, las centroamericanas son literaturas marginales en las cuales el cultivo del policial es relativamente reciente, y, por otra parte, el trabajo sobre Tatiana Lobo realza el hecho de que las narradoras también se han apropiado el género. La segunda sección congrega estudios sobre Cuba, especialmente sobre Leonardo Padura Fuentes, los cuales ponen de relieve las miradas ideológicas conflictivas que se elaboran sobre el proceso cubano. Vienen luego las secciones consagradas a Chile y Perú y a Argentina, que son las que cuentan con un mayor número de estudios. Nos pareció oportuno reunir en una sola sección los trabajos sobre el policial chileno y peruano porque en algunos de ellos se cruzan los acercamientos a las producciones de uno y otro país, pero además en virtud de que un autor como Ramón Díaz Eterovic estructura su ficción a partir del fenómeno inmigratorio de trabajadores peruanos a Chile. En esta sección se integra un trabajo sobre una producción particular: la obra de teatro de Ariel Dorfman de 1991, *La muerte y la doncella*, que recuerda que las estrategias del policial no sólo operan en la novela sino tienen vigencia en otras formas genéricas, revelando así la maleabilidad del modelo. En ese mismo sentido cabe aludir, en la sección sobre el policial en Argentina, al trabajo sobre «Clone», un cuento de Cortázar. Esta sección reúne nueve contribuciones y propone una amplia mirada acerca de los cuestionamientos que plantea el policial argentino: ya sea sobre el funcionamiento discursivo de los policías investigadores en Alan Pauls, sobre el desplazamiento de la novela documental hacia la ficción en Carlos Gamerro, o bien sobre la constitución de una novela policial fantástica y sus consecuencias ideológicas en Pablo de Santis, entre otros aspectos. La sección sobre Argentina se abre con un artículo de transición en la medida en que aborda el policial chileno (Bolaño) y argentino (Piglia).

En las dos secciones siguientes se integran, en la primera, dos trabajos centrados en autores españoles –Manuel Vázquez Montalbán y Rosa Montero– cuyos relatos entretienen la historia de España y la latinoamericana, ambos estudios representan un puente entre estas dos tradiciones hispánicas del policial. En la otra sección aparece una investigación de carácter “globalizador”, ya que se propone interrogar al conjunto de la literatura latinoamericana sobre lo que se supone la ausencia de una modalidad específica: la novela policíaca histórica.

Finalmente, el volumen se cierra con una contribución de Dante Liano, escritor y crítico literario guatemalteco, a quien aquí agradecemos no sólo por su texto sino también por su par-

Introducción

ticipación en el Coloquio Internacional *Le roman policier, l'histoire, la mémoire. Italie et Amérique latine* (Aix-en-Provence, marzo del 2008) (cf. *supra*) y las reflexiones que en esa ocasión nos ofreció en torno a su propia producción.

Debo agregar un aspecto. Como suele suceder cuando hay un intercambio de ideas y de visiones sobre las cosas, no se puede estar de acuerdo con todo lo que la investigación produce. Y aquí no es la excepción. Cada quien mira y puede ver el mundo con sus anteojos, y a lo mejor está bien cuando eso no entraña consecuencias históricas y humanas. De ahí que no comparto todos los criterios contenidos en estas investigaciones; y nada más quiero señalar que veo a Cuba y a Fidel Castro diferentemente a como se les presenta en algunos artículos aquí propuestos. Desde luego, no es este el lugar para explayarse en este punto, pero no podía sino expresarlo por una cuestión de honestidad con mis propias convicciones. De todos modos, ya ahora sabemos que, en parte, las lecturas no hacen sino reflejar nuestros propios espejismos y no forzosamente la realidad.

Los estudios que componen el presente volumen son el resultado de los trabajos emprendidos y llevados a término por el Atelier Roman Policier / Taller de Novela Policiaca del CAER –Centre Aixois d’Etudes Romanes– de la Universidad de Provence (Aix-Marseille 1). Las actividades organizadas por dicho Taller han dado lugar ya a dos publicaciones anteriores: en 2003 salió *Subvertir les règles: le roman policier Italien et Latino-américain* (*Cahiers d’études romanes*, nouvelle série, n° 9); en 2006 se editaron dos volúmenes siempre en la colección *Cahiers d’études romanes*: el 15/1 *Roman policier et Histoire. Italie* y el 15/2 *Roman policier et Histoire. Amérique latine*.

En rigor, los trabajos de investigación aquí publicados constituyen, en su mayor parte, el resultado de las comunicaciones presentadas en el marco del Coloquio Internacional *Le roman policier, l’histoire, la mémoire. Italie et Amérique latine*, que tuvo lugar en la Universidad de Provence (Aix-en-Provence) del 6 al 8 de marzo del 2008. Si los tres volúmenes anteriormente publicados por el Atelier Roman Policier y el CAER contienen trabajos únicamente en francés, en este volumen hemos optado por una publicación exclusivamente en español, concebido como una manera de abrirnos a los centros de investigación del mundo hispánico (América Latina y España) y dialogar con ellos.

Simultáneamente a este volumen –en consonancia e interrelación–, se publican las investigaciones presentadas en el Coloquio del 2008 sobre el policial italiano, bajo el título de *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria*. Este volumen ha estado a cargo de mi amigo y también colega Claudio Milanesi, catedrático del Departamento de Italiano de la Universidad de Provence, quien se encuentra en el origen de esta aventura compartida de investigación.

MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

***Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez:
de la investigación a la novela**

Karim BENMILOUD
Université de Montpellier 3

El femicidio de Ciudad Juárez se ha convertido en el mayor acontecimiento de la historia mexicana reciente y ya ha dado a luz a una cantidad impresionante de análisis sociológicos y de producciones culturales: películas, documentales, libros, ensayos, novelas, narcocorridos, etc., constituyendo así un ejemplar núcleo de historia colectiva. Poco a poco, una luz violenta y cruda se ha proyectado sobre estos asesinatos múltiples, que no dejan de aparecer como el símbolo de las plagas que asuelan a toda la sociedad mexicana. Entre las películas que mayor alcance tuvieron a nivel internacional, señalemos el documental de Lourdes Portillo, *Señorita extraviada* (2000) y la reciente película de ficción de Gregory Nava, *Border town* (2007). Publicado en 2002 en Anagrama, en la colección *Crónicas*, *Huesos en el desierto* es una vasta y ambiciosa “investigación” firmada por el periodista, ensayista y escritor mexicano Sergio González Rodríguez¹. La pesquisa indaga el famoso femicidio: los trescientos asesinatos de mujeres que se cometieron en Ciudad Juárez, Chihuahua, en menos de una década, de enero de 1993 a fines de septiembre de 2002, fecha de publicación del libro. Tres años después, a fines de 2005, al publicarse una tercera edición de *Huesos en el desierto*, ampliada por un postfacio del autor, la macabra cuenta ascendía a más de cuatrocientas mujeres asesinadas, justificando por lo tanto el término de “femicidio” o de “ginocidio” que em-

¹ Sergio GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama (col. “Crónicas”, n° 54), 2002. Todas las citas se harán de esta primera edición. Otra edición, con un postfacio del autor: Barcelona, Anagrama, 2005, 3ª ed. El libro fue traducido al francés: *Des os dans le désert* (trad. Isabelle Gugnion, prefacio de Vincent Raynaud), Albi, Passage du Nord Ouest, 2007. Un buen resumen del libro (y una buena muestra de sus ambigüedades genéricas) se puede leer bajo la pluma del propio Sergio González Rodríguez en « Tueurs de femmes à Ciudad Juárez (trois cents crimes parfaits) » in *Le Monde Diplomatique*, août 2003 (en la red: http://www.monde-diplomatique.fr/2003/08/GONZALEZ_RODRIGUEZ/10315).

plean las organizaciones no gubernamentales que llamaron la atención de los ciudadanos sobre este caso excepcional de crímenes de mujeres a gran escala².

Nuestro propósito será mostrar cómo la estricta investigación periodística, fundamentada en testimonios directos y numerosas fuentes hemerográficas (historia y memoria simultáneamente), va desapareciendo poco a poco a expensas de estrategias narrativas más propias de la novela policíaca, a la vez debido a técnicas de construcción del relato propiamente novelísticas y a causa de hipótesis –algunas muy atrevidas– que pretenden hacer de *Huesos en el desierto* una indagación de las raíces del Mal.

1. La investigación periodística

Huesos en el desierto se presenta bajo la forma de una investigación periodística estructurada de la forma siguiente: una serie de largos «Agradecimientos», donde aparecen más de ciento sesenta nombres, que mezclan colegas, fuentes, amigos escritores y parientes del autor; dos epígrafes (un refrán europeo del siglo XV y una cita de Leonardo Sciascia); un «Prefacio» sin fecha; diecisiete capítulos numerados, que constituyen el cuerpo del libro y de la investigación propiamente dicha (páginas 13-256); un decimotercero capítulo, también numerado, titulado «La vida inconclusa», introducido por puntos suspensivos y que contiene, a lo largo de diecisiete páginas, la lista de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez (páginas 257-273); un «Epílogo personal»; unos anexos («Fuentes»), que revelan, a lo largo de cuarenta y dos páginas, las fuentes de todas las informaciones proporcionadas en el cuerpo del libro (páginas 287-328); un índice alfabético de los principales protagonistas («Protagonistas»), donde vienen mencionados 36 nombres, entre los cuales tres presidentes de la República Mexicana –Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000) y Vicente Fox Quesada (2000-2006), en el poder cuando Sergio González Rodríguez iba terminando su libro–, y su respectiva biografía; una «Infografía», o sea un mapa de Ciudad Juárez, titulado «Geografía del peligro», sacado del periódico mexicano *Reforma*; y, por fin, un «Índice».

² Sobre el libro de Sergio González Rodríguez, léanse por ejemplo: Carlos MONSIVÁIS, «Escuchar con los ojos a las muertas» in *Letras libres*, México, enero de 2003; Elena PONIAŁOWSKA, «Ciudad Juárez: matadero de mujeres» in *La Haine.org*, 17 de julio de 2006; Manuel GUILLÉN, «*Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez» in *Casa del Tiempo*, México, marzo de 2003 (estos artículos se pueden consultar en la red).

El carácter marcadamente periodístico del libro viene subrayado por las palabras que abren los «Agradecimientos» y que, por lo tanto, orientan la recepción del trabajo. El autor alude explícitamente a su función y a su trabajo de periodista:

El autor agradece la comprensión de los directivos del periódico *Reforma* que, a lo largo de seis años, aceptaron publicar los artículos y reportajes que son la semilla de este libro (p. 7).

Luego, el Prefacio llama la atención del lector sobre algunos elementos clave de la investigación y sobre lo que la justifica, empezando por la proporción anómala de mujeres asesinadas en la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez. En efecto, mientras que, en el resto de los Estados Unidos Mexicanos, una de cada nueve personas asesinadas es una mujer, en Ciudad Juárez, cuatro de cada nueve víctimas de asesinato son mujeres (o sea casi el 45 % de las víctimas). Amén de esta primera observación proporcional y estadística, el prefacio insiste también en un dato cuantitativo y una cifra bruta: de los más de 300 homicidios de mujeres reportados en Ciudad Juárez, las autoridades competentes pretenden que el 80 % fue resuelto y que los culpables fueron juzgados y están encarcelados.

La meta de la investigación de Sergio González Rodríguez es, pues, luchar contra este enmascaramiento de la verdad del que son culpables las autoridades mexicanas, que afirman que el problema queda arreglado y que interesarse por aquellos crímenes, como lo hacen algunas ONG, equivale a hacerle mala publicidad a Ciudad Juárez y a México³. Se trata luego de denunciar, sin tregua y sin morbosidad, la incompetencia y la impericia de la policía, el inmovilismo y la impotencia de la justicia y, en última instancia, el quiebre y la corrupción del sistema judicial y político mexicano, que no consigue poner fin a los actos “del” o, más probablemente, de “los” culpables. El autor también propone una hipótesis personal, la responsabilidad de uno o de varios “asesinos múltiples” (*serial killers*): “entre aquellos crímenes, está detectada la existencia de un centenar de asesinatos en serie” (p. 7).

Asimismo el autor subraya de entrada el carácter excepcional de los crímenes de Ciudad Juárez que, por su repetición, su multiplicación y la impunidad con la que prosperan, se alejan de la simple “crónica de sucesos” y

³ En una entrevista con Osvaldo Espino, Sergio González Rodríguez resume: “Una de las acusaciones más comunes contra los periodistas que tratan este tema es que ofrecen una “mala imagen” no ya de Ciudad Juárez sino de todo México”, in Osvaldo ESPINO, «Sergio González Rodríguez. Más huesos en el desierto», LDNM (Ladinamo), marzo-abril 2006 (disponible en la red).

de la “nota roja” para revelar una verdadera crisis de la sociedad mexicana, una crisis que el trabajo periodístico propuesto se esfuerza precisamente por sacar a luz e identificar: “Este libro entrecruza documentos y testimonios múltiples de un suceso que se ubica en el límite de lo delincencial y el femicidio” (p. 11). La investigación también pretende inscribirse en la lucha a favor de los “derechos humanos” y contra la barbarie, una barbarie que el autor, en un arrebato dramático, cree ver en vías de “normalización” o de “banalización” en las sociedades contemporáneas (p. 12)⁴.

En los capítulos 1 a 17, la investigación se despliega cronológicamente, de 1993 a 2002, empezando desde el primer capítulo por el descubrimiento de los primeros cadáveres de mujeres (más de treinta), entre 1993 y 1995. Y el relato desgrana después, escrupulosa y metódicamente, los macabros descubrimientos y las diferentes pistas seguidas o descartadas por los diferentes investigadores y las sucesivas comisiones de justicia nombradas para procurar poner fin a estos horrendos asesinatos. Como lo escribe justamente José Pérez-Espino, en un artículo por lo demás muy crítico para con el libro de Sergio González Rodríguez:

Como catálogo de fuentes hemerográficas y bibliográficas sobre los homicidios de mujeres, *Huesos en el desierto* es la mejor obra publicada, pues dedica 42 páginas (en un libro de 335) para señalar el nombre de los reporteros y los periódicos donde se publicaron la mayor parte de las notas que utilizó en su redacción. En suma, el libro de Sergio González Rodríguez es una buena cronología, no necesariamente una buena crónica, acerca de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez.⁵

Entre las mayores aportaciones del libro, se encuentra primero una contextualización geográfica, demográfica, socio-económica y política. Primeramente, Ciudad Juárez se sitúa en los confines del territorio mexicano, y es una ciudad en situación de casi extraterritorialidad, a miles de kilómetros de la capital y del poder central⁶. Ciudad Juárez es, huelga decirlo, una zona estratégica, fronteriza con los Estados Unidos, por la que transitan diariamente un sinnúmero de migrantes, “con” o “sin” papeles, que hacen im-

⁴ Volvemos a encontrar este tema en la pág. 218.

⁵ José PÉREZ-ESPINO, «La invención de mitos en los medios y la lucrativa teoría de la conspiración» in *Al margen*, 20 feb., 2006 (extracto del libro: *Violencia sexista. Algunas claves para comprender el feminicidio en Ciudad Juárez*, México, UNAM, 2004).

⁶ “El entorno de ruptura y dispersión tiene su causa, entre otros factores, en el aislamiento secular de estos territorios, en la lejanía del México central, sobre todo de la capital” (p. 39).

posible cualquier intento de vigilar la población y los flujos migratorios⁷. Por lo tanto, Ciudad Juárez es también el lugar donde prosperan todos los tráficos: tráficos de personas, de dinero sucio y de drogas, en el que se ilustró el famoso Cartel de Juárez, encabezado hasta 1997 por Amado Carrillo Fuentes⁸. Pero Ciudad Juárez es igualmente un espacio urbano inhóspito cercado por el desierto; una concentración de población joven, sin cualificaciones, explotada desde temprana edad en las maquiladoras, que contratan preferentemente a muchachas, por ser ellas más concienzudas y dóciles; y, por fin, una brutalidad cotidiana, ritmada por innumerables muertes violentas: accidentes de tráfico, agresiones mortales, ajustes de cuentas entre pandillas rivales, ejecuciones mafiosas, muertes por sobredosis, etc.⁹

Las víctimas y los crímenes: el femicidio

Como se puede ver pronto en el libro, el “femicidio” referido se justifica en efecto por el número, la repetición y las especificidades sexuales de los crímenes: asesinatos de mujeres, los más por estrangulación, siempre precedidos o seguidos de torturas, mutilaciones y violencias sexuales. El autor subraya por lo tanto en varias ocasiones que lo que emparenta todos aquellos crímenes de mujeres es primero el perfil idéntico de las víctimas: “la mayoría de ellas eran mujeres o niñas de familias precarias, obreras de maquila, jóvenes anónimas” (p. 64). En boca de Esther Chávez Cano, una militante de los derechos de las mujeres, el análisis se vuelve a enunciar después:

[ella] acudía a un argumento sociológico y de género: las víctimas eran mujeres no identificadas, o de familias desposeídas, trabajadoras de maquila (p. 112).¹⁰

Luego, generalizado por el periodista, se esboza el perfil de las víctimas:

Ciudad Juárez veía desplegar el sacrificio de mujeres que podrían ser el emblema de la mexicana de tierra adentro: joven, morena, breve, empeñosa (p. 159).

⁷ La socióloga Silvia Bourdón cita por ejemplo un artículo publicado el 28 de marzo de 1996 en el periódico *La Jornada* por Rubén Villalpando, en que el periodista subraya la cercanía de la frontera: “Agrega el reportero que con los dos cuerpos llegaban a seis el número de víctimas localizadas en un mes en esa colonia marginal [Lomas de Poleo] que se encuentra a menos de un kilómetro de la frontera con Estados Unidos”, Silvia BOURDÓN, «Mujeres: ese blanco histórico» in *Casa del Tiempo*, México, diciembre de 2004.

⁸ Sobre el “maxiproceso” del Cartel de Juárez, véase p. 203.

⁹ Véase p. 106.

¹⁰ Véase también p. 155: “las muertas eran mujeres y pobres”.

Empero, lo que más llama la atención, es la doble fragilidad de estas mujeres, vulnerabilizadas tanto por su corta edad (numerosas víctimas tienen entre 12 y 14 años) como por su dura condición de trabajadoras explotadas. Es de recordar en efecto que muchos secuestros se verificaron a las cinco de la mañana, a la hora en que las muchachas salían a trabajar.

Al respecto, en un artículo fechado de 2006, Elena Poniatowska, escritora y cronista ejemplar de la sociedad mexicana desde *La noche de Tlatelolco* (*Testimonios de historia oral*), su famoso libro de 1971, establece un parentesco sumamente interesante con otra tragedia del México moderno:

En 1985, después del terremoto del 19 de septiembre, las últimas en ser rescatadas fueron las costureras de las fábricas de San Antonio Abad. ¿Por qué? Porque eran mujeres, trabajaban sin seguro social en talleres clandestinos y las consideraban igual que basura. Lo mismo sucede con las muertas de Juárez.¹¹

La especificidad del crimen de índole misógina se lee también en el artículo de la socióloga Silvia Bourdón, que propone el término de “exterminio” para referir los crímenes:

La Jornada comenta que han transcurrido diez años desde que en esa ciudad fronteriza y maquiladora ocurrieran los homicidios iniciales de lo que es, a estas alturas, un exterminio regular de muchachas jóvenes, trabajadoras de la maquila en su mayor parte, pobres casi todas y migrantes en muchos casos.¹²

En un artículo de 2005, otro comentarista, Juan Álvarez, resume de la siguiente forma la “tesis central” del libro:

El fenómeno criminal que desde hace más de trece años se cierne sobre Ciudad Juárez y en general sobre el Estado de Chihuahua, tiene los rasgos de una epidemia social de cariz misógino: a las mujeres se las está violando y asesinando porque, culturalmente, la sociedad patriarcal las ha construido como valor de cambio.¹³

En el penúltimo capítulo del libro, Sergio González Rodríguez también pone de relieve “estos crímenes de género, racistas y clasistas” (p. 251).

¹¹ Elena PONIATOWSKA, «Ciudad Juárez: matadero de mujeres», *op. cit.*

¹² Silvia BOURDÓN, «Mujeres: ese blanco histórico», *op. cit.*

¹³ Juan ÁLVAREZ, «Huesos en el desierto, Sergio González Rodríguez» in *Pie de página* (revista de libros), n° 4, agosto 2005 (disponible en la red).

Sergio González Rodríguez subraya por fin la repetición del mismo *modus operandi*:

[...] la mayor parte de los cuerpos de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez a partir de 1993 se ha hallado en [el] mismo perímetro [Granjas Santa Elena], desnudos, semidesnudos, con huellas de violencia sexual, mutilaciones y muerte por estrangulamiento (p. 171)¹⁴.

A lo que habría que sumar el fetichismo supuesto del o de los criminales puesto que, como lo recalca el periodista, los zapatos desempeñan un papel fundamental en la puesta en escena del cuerpo de las primeras víctimas (Cf. p. 153). En una entrevista con Osvaldo Espino, en 1996, Sergio González Rodríguez añadiría también esta interpretación de índole simbólica:

La victimología tiene que ver con privilegios de clase y prepotencia de género. La sangre de las mujeres sacrificadas sirve para reafirmar en términos simbólicos aquella fraternidad masculina.¹⁵

La ineficacia de la policía y de la justicia

El autor arremete después contra las negligencias de los investigadores, las rivalidades nefastas entre los distintos servicios de policía, la multiplicación inútil de comisiones de investigación carentes de medios y, por fin, la recuperación política de los crímenes de Ciudad Juárez en la lucha que opone el PRI al PAN para encabezar el Estado de Chihuahua, a expensas de los intereses de las familias de víctimas y de la resolución de los asesinatos. En palabras de Sergio González Rodríguez: “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” (p. 159). Asimismo, el periodista condena con absoluta vehemencia –y con toda razón– el segundo ultraje que la policía y las autoridades les imponen a las desaparecidas y a las mujeres asesinadas, al pretender que aquellas mujeres llevaban en realidad una doble vida o se prostituían, sobreentendiendo por supuesto que por llevar esta (del todo inventada por ellos) vida disoluta o “inmoral”, casi se merecieron su trágico destino¹⁶. Elena Poniatowska resume: “Las autoridades parecen decir: “Se lo buscaron” ”¹⁷. Carlos Monsi-

¹⁴ Véase también p. 111.

¹⁵ Osvaldo ESPINO, «Sergio González Rodríguez. Más huesos en el desierto», *op. cit.*

¹⁶ Véanse pp. 52, 64, 112, 151-152, 187. Otra cantilena es la de la pérdida de valores morales: “Aquí hay tanta violencia porque no creemos en la Virgen de Guadalupe” (p. 114). Véanse también, más adelante, los motivos invocados por Arturo Chávez Chávez, procurador de Justicia: “el problema de los valores, de la cultura, de la educación, de la falta de respeto al derecho de los demás” (p. 122).

¹⁷ *Op. cit.*

váis también denuncia: “La fiscalía especial del fenómeno criminal se distingue por moralizar a las muertas y desaparecidas.”¹⁸.

Pero hay más: el autor denuncia también los detenidos al azar, los encarcelamientos abusivos, el uso de la tortura en los interrogatorios de sospechosos, la fabricación reiterada de falsos culpables a partir de falsos testimonios y de denuncias calumniosas, y la búsqueda sistemática de chivos expiatorios en vez de los verdaderos culpables. Tal es el caso del egipcio Abdel Latif Sharif Sharif, a quien le acusan de ser el “cerebro” de dos pandillas de delincuentes, “Los Rebeldes” y “Los choferes”, aun cuando sólo habla un castellano aproximativo cuando lo detienen en 1995 (en 1999, es condenado a 30 años de reclusión después de una parodia de proceso).

Asimismo, el autor evidencia aquel procedimiento recurrente de la policía, que consiste, después del descubrimiento de cada nuevo cuerpo, en encontrar a toda prisa un nuevo chivo expiatorio, extorsionarle una confesión bajo la tortura, convocar a la prensa para explicar triunfalmente que el criminal ya no perjudicará a nadie, y dar por concluida la pesquisa.

Las revelaciones de la investigación

Más allá de estas críticas generales, y de una radiografía bastante lograda de la ineficacia del sistema jurídico y policial mexicano, el libro se hace mucho más interesante cuando entrega algunas pistas en cuanto a la identidad de los criminales. Apoyándose en el análisis de un célebre criminólogo, Robert K. Ressler, que pretende que los crímenes podrían ser, por lo menos, de “tres psicópatas sexuales de índole sádica” (dos “organizados” et uno “desorganizado”)¹⁹, el autor acusa en repetidas ocasiones en su relato a dos criminales vinculados con el narcotráfico, Alejandro Máynez y su primo Melchor Máynez, que nunca fueron detenidos y que tal vez se exiliaron en los Estados Unidos.

Asimismo, no sin cierto valor, el autor arremete también contra varios altos directivos del PAN y del primer círculo del entorno del presidente Vicente Fox Quesada (2000-2006) y especialmente contra Francisco Barrio Terrazas, gobernador de Chihuahua de 1992 a 1998, contra Francisco Minjárez Ramírez, Jefe del Grupo Especial Antisecuestros de la Policía Judicial del Estado de 1998 a 2002 y, por fin, contra Francisco Molina Ruiz, al

¹⁸ *Op. cit.*

¹⁹ Véase p. 129.

frente de la PGJECH de 1992 a 1995 y luego al frente de la lucha contra el narcotráfico en 1996, a quienes acusa de haber encubierto los crímenes de Ciudad Juárez y de haber tenido estrechas relaciones con los miembros del Cartel de Juárez (Cf. p. 169 *sq.*). De ahí una afirmación –entre ingenua y presumida– de Sergio González Rodríguez a la prensa catalana cuando la salida de su libro (y que varios críticos le reprochan al autor): “sólo con la información que contiene mi libro, este caso podría resolverse en un plazo breve, si hubiera realmente voluntad”²⁰.

Empero, como lo vamos a ver, *Huesos en el desierto* no se conforma con la estricta investigación periodística o policial, que se limitaría a juntar análisis y datos sociológicos, criminológicos, judiciales y políticos.

2. La tentación novelesca: una “novela sin ficción”

El primer motivo que tiende a hacer de *Huesos en el desierto* una novela más que un documento, un testimonio o una investigación, es la manera en que viene presentado y editado el texto. Sin la menor nota a pie de página, ya que todas las fuentes sólo aparecen al final del libro en un capítulo sin número titulado «Fuentes», el carácter científico del trabajo tiende a desvanecerse y las referencias a diluirse. A no ser que el lector verifique sistemáticamente todas las fuentes, ya no sabe a ciencia cierta lo que procede de fuentes seguras y documentadas y lo que son las teorías personales del autor.

Por otra parte, como lo escribe acertadamente Lilian Fernández Hall, en un artículo publicado en agosto de 2006 en la revista *Letralia*:

Pero hay algo más que convierte a *Huesos en el desierto* en un texto excepcional en el género, y es, justamente, la dificultad de clasificarlo en alguno. La ambición y el logro del autor de transformar el relato de las muertes de Juárez en una narración de lo inenarrable es estremecedoramente eficaz.²¹

Y si el crítico Ramón Chao habló alguna vez en *Le Monde Diplomatique* de “novela sin ficción”, Lilian Fernández Hall precisa:

²⁰ *La Vanguardia*, Barcelona, 19 de noviembre de 2002 (citado por José Pérez-Espino, *op. cit.*).

²¹ Lilian FERNÁNDEZ HALL, «Una década de impunidad: las “muertas sin fin” de Ciudad Juárez (Una lectura de *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez)» in *Letralia*, año XI, n° 147, 21 de agosto, 2006 [Cagua, Venezuela].

La calidad literaria del relato –donde la crónica, el relato, el ensayo y la narración se entrelazan de una manera inseparable– le otorga una dimensión única en este tipo de literatura.²²

Y el crítico cita al mismo autor quien, en una entrevista de 2004, evocaba de la siguiente manera el proyecto del libro:

Actualmente, el estatuto literario debe estar en ser capaz de hacer una denuncia con un esfuerzo expresivo que permita que se mantenga más allá de lo noticioso.²³

Obviamente, el núcleo –y toda la ambivalencia– de *Huesos en el desierto* estriba precisamente en este “esfuerzo expresivo” que se supone debe servir para trascender la naturaleza documental de los hechos relatados (“lo noticioso”).

Los títulos

No cabe duda de que la expresividad anhelada por el autor se trasluce primero en el título del libro, *Huesos en el desierto*, que no contiene la menor alusión ni a la *realidad* ni a la naturaleza *criminal* de los hechos documentados. Cabe recalcar igualmente que, amén de silenciar tanto los crímenes (el *femicidio*) como el mismo lugar del crimen (*Ciudad Juárez*), el título reactiva un imaginario que recuerda más bien las películas del Oeste, y la mitología, cuando no el folclore, del *Far West*, con el tópico de las cabezas de ganado.

Dicha observación vale asimismo para los títulos de los 18 capítulos numerados, que ni una sola vez nombran explícitamente los crímenes que el autor pretende investigar. El más explícito –aunque también muy periodístico– es sin lugar a dudas el capítulo 8: «Baño de sangre en la frontera». Pero todos los demás podrían ser los de los capítulos de una novela o de cuentos policiales: «El mapa difícil» (1), «Una muchacha para nunca jamás» (3), «Criminólogos rodantes» (4), «La pequeña holandesa» (10), «Policías bajo sospecha» (13), «La defensa imposible» (14), etc. Algunos títulos sugieren incluso relatos fantásticos o de ciencia ficción, como son «La dimensión desconocida» (1) o también «Un superdetective en la dimensión desconocida» (9), gracias a una expresión que el autor pide prestada al criminólogo estadounidense Robert K. Ressler a *twilight zone*. Otros títulos no dejan de recordar el imaginario de los cuentos infantiles,

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

como el claramente metatextual «Cuentos crueles» (5), o los explícitos «La maldición de la tía bruja» (7) o «Los motivos del lobo» (12). Por fin, otros títulos funcionan de manera referencial e intertextual, como el lema popular «¡Arriba el Norte...!» (6), que reactiva, tal vez demasiado fácilmente, la mitología *ranchera* (véase el final del capítulo, p. 87); o, en un estilo muy distinto, el poético «Muertas sin fin» (11), que retoma, modificándolo apenas, el título del célebre volumen poético de José Gorostiza, *Muerte sin fin*²⁴.

Los efectos de construcción del relato

Más novelescos aún, ni que decir tiene, son los efectos de construcción del relato, que llaman la atención por su elaboración y su rebuscamiento. El lector pronto se da cuenta de que, lejos de atenerse a una estricta cronología de los hechos, el autor procede en realidad a un montaje de secuencias harto audaz. A la estricta cronología que se despliega en los capítulos 1 a 17 (que evocan la pesquisa de 1993 a 2002), responde simétricamente, en el capítulo 18, la cronología al revés que da cuenta de los descubrimientos de todos los cuerpos de las víctimas (de 2002 a 1993). Es más: esta cronología evidencia cierta escenografía tipográfica, ya que a cada párrafo le corresponde la lista de todas las muertas de un año completo (o sea 10 párrafos para 10 años de crímenes), siendo dicho capítulo introducido por puntos suspensivos que sugieren que se trata de una lista inacabada y cerrado por una cita literaria de Marcel Schwob.

Desde un punto de vista eminentemente novelesco, recalquemos también que el libro les da poco la palabra a los parientes de las víctimas mexicanas (de la que el periodista es sin embargo obviamente solidario), mientras que les dedica respectivamente dos capítulos a dos extranjeros: el egipcio Abdel Latif Sharif Sharif, a quien le acusaron sin pruebas de ser un asesino en serie responsable de la mayor parte de los crímenes; y la holandesa Hester Van Nierop, a quien encontraron asesinada debajo de la cama de su habitación, en un hotel, en 1998 (su breve biografía, al final del libro, recuerda precisamente que se trata de la única extranjera entre la lista de las muertas de Ciudad Juárez). Dos capítulos pues, que, desde un punto de vista novelesco, le dan por cierto una bocanada de oxígeno a un libro situado de principio a fin en Ciudad Juárez, pero que tienen el inconveniente de darles

²⁴ De hecho, como Lilian Fernández Hall en el mismo título de su artículo («Una década de impunidad: las “muertas sin fin” de Ciudad Juárez»), Elena Poniatowska subraya el impacto de este título: «Sergio González Rodríguez lo corrobora con una frase a la que le dio un giro extraordinario, el de “Las muertas sin fin de Ciudad Juárez”» (*op. cit.*).

un estatuto –y una importancia– excepcional a dos figuras que precisamente no forman parte de las víctimas tipo de Ciudad Juárez²⁵.

Otro ejemplo de construcción novelesca muy llamativo aparece en el capítulo 16, «La ciudadana X», que empieza proponiendo el retrato anónimo de una mujer de poder, y que sólo revela al principio del tercer párrafo la identidad de la persona descrita: Suly Ponce, una responsable judicial de alto rango, a quien el autor también acusa de encubrir la verdad. Al postergar así la información sobre la identidad de dicha persona, el periodista se vale de una técnica de construcción del relato propiamente novelesca, característica de la novela decimonónica y/o de la novela policíaca. Aunque el procedimiento no se realice a expensas de las víctimas, podría considerarse algo inútil.

El estilo

Para terminar, uno de los últimos aspectos que emparenta el libro de Sergio González Rodríguez con una novela es obviamente el estilo. El escritor no se conforma pues con el recuento de hechos y el análisis sociológico, sino que inserta páginas caracterizadas por un gran lirismo. La primera página del capítulo 2, «El mapa difícil», es muy relevante en este sentido, al incluir frases como:

En invierno, los mismos colores se atenúan y se funden con el velo espectral de las nubes o la niebla. A pesar de la luminosidad celeste que cae sobre el desierto, la urbe fronteriza luce pálida, aquí y allá descolorida (p. 27).

El capítulo 5, «Cuentos crueles», también ofrece páginas de un lirismo arrasador (pp. 82-83) y frases tan inesperadas como ésta: “Miradas de obsidiana fulgurante que se abren a la noche y a la sexualidad, de pronto temerosas ante su propia belleza” (p. 87). No menos inesperada resulta la frase que cierra el capítulo 8, «Baño de sangre en la frontera»: “Afuera del reclusorio la noche se coagulaba en el desierto” (p. 118). Otro pasaje llamativo se lee en el capítulo 11, «Muertas sin fin», acerca de las mujeres desaparecidas a la espera de un camión:

Los zapatos y las ruedas intercambian o fantasmagorizan su valor de uso y su valor de fetiches. La muerte surge como incidencia vehicu-

²⁵ Como lo escribe acertadamente José Pérez-Espino: “[Sergio González Rodríguez] Se da el lujo de incluir todas las versiones posibles acerca de los móviles y los asesinos, pero no considera el testimonio de primera mano de familiares de las víctimas, cuyas referencias son escasas en las páginas de *Huesos en el desierto*” (*op. cit.*).

lar. Una desgracia veloz y depredadora. La aspereza del desierto que se uniera al salvajismo del asfalto. (p. 153)

De ahí que el siguiente juicio de Carlos Monsiváis nos parezca en realidad algo inexacto:

González Rodríguez opta por la austeridad adjetival y el relato llano, y, al combinar la información muy vasta con interpretaciones sobrias, logra que las sensaciones indignadas y dolidas del lector eliminen el sensacionalismo.²⁶

3. De la pesquisa a la novela

No obstante, pensándolo bien, no debe extrañar que semejantes actos de violencia y la repetición de semejantes crímenes, dirigidos con una constancia sistemática contra mujeres, puedan inspirar obras de ficción. No es una casualidad si, en las primeras páginas de su libro, Sergio González Rodríguez recuerda el caso de las hermanas Valenzuela, más conocidas bajo el nombre de las «Poquianchis» y famosas “heroínas” de una serie de crímenes que fueron la comidilla de los periódicos mexicanos en los años 60²⁷, y que ya le habían inspirado al novelista y periodista Jorge Ibarguengoitia una novela negra: *Las muertas*²⁸.

Lo mismo sucede con los crímenes de Ciudad Juárez, que, como sabemos, amén de dar a luz a esta investigación algo híbrida de Sergio González Rodríguez, también le inspiraron a un gran novelista una novela excepcional: nada menos que *2666*, la novela póstuma del chileno Roberto Bolaño (1953-2003)²⁹. Como lo confiesa sin ambages el propio Sergio González Rodríguez, Bolaño y él redactaron paralelamente sus obras respectivas, manteniendo durante su redacción una estrecha relación epistolar:

²⁶ *Op. cit.*

²⁷ “[El caso] igualaba el de las hermanas Delfina y María de Jesús González, “Las Poquianchis”, que asesinaron a 80 mujeres en San Francisco del Rincón, Guanajuato, en un periodo de diez años que culminó en 1964” (p. 16).

²⁸ Jorge IBARGÜENGOITIA, *Las muertas*, México, Joaquín Mortiz, 1977. Al respecto, léase por ejemplo nuestro artículo «*Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia: contraintes, violences et maisons closes» in Milagros EZQUERRO et Julien ROGER (dir.), *Discours et contrainte*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, 2007:

<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/benmiloud.pdf>. La novela fue traducida al francés: Jorge IBARGÜENGOITIA, *Les mortes*, Paris, Gallimard (La Noire, n° 2410), 1996.

²⁹ Roberto BOLAÑO, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004. La novela acaba de ser traducida al francés: *2666* (trad. Robert Amutio), Paris, Christian Bourgois, 2008. Sobre Roberto Bolaño, véase por ejemplo: Karim BENMILOUD y Raphaël ESTÈVE (coord.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

Los dos estábamos trabajando paralelamente el mismo tema: yo como investigación desde 1996 en el periódico *Reforma*, y él como tema literario. Inmediatamente Roberto se puso en contacto conmigo.³⁰

En otra entrevista, Sergio González Rodríguez precisa:

Roberto Bolaño escribía su novela *2666* cuando supo, a través de Jorge Herralde y Juan Villoro, que yo preparaba una pesquisa documental sobre el femicidio en Ciudad Juárez, y se puso en contacto conmigo por correo electrónico. Quería intercambiar puntos de vista sobre el tema. De pronto, me solicitaba información muy exacta sobre, por ejemplo, las armas que usaban los narcotraficantes, o bien, algunos detalles judiciales de tipo forense. Creamos una secta de dos en la que intercambiábamos datos e ideas sobre los asesinatos, o los probables asesinos.³¹

Una vez más se da un brinco algo inesperado de la estricta “pesquisa documental” a la “secta” literaria que investiga los crímenes (valga la metáfora). De ahí la presencia de Roberto Bolaño en los agradecimientos de *Huesos en el desierto* (“por haber encontrado en él a un cómplice literario” dice sintomáticamente González Rodríguez³²), y sobre todo las hipótesis algo atrevidas del mexicano, que recuerdan más bien las obsesiones personales del genial chileno. Para dar un ejemplo, llama la atención la manera, más bien torpe, en que Sergio González Rodríguez quiere probar a toda costa que dichos crímenes son de origen satánico... En realidad, todo funciona como si el periodista quisiera abrirle paso a *2666* y al número de la Bestia ostentado por el título de la novela de Bolaño.

La frontera entre la realidad y la ficción se borra así de forma especialmente significativa en este pasaje de *Huesos en el desierto*:

La trinidad (sic) del satanismo, el narcotráfico y los sacrificios humanos se difundió como un signo atroz y presagioso. Una atmósfera cotidiana en la sociedad mexicana hacia finales del siglo XX. Estas imagerías vueltas emblemas influyeron en el propio Barry Gifford, que en su novela *Perdita Durango* de 1991, luego film en la pantalla grande, narra la fuga de una pareja de delincuentes que sacrifican a un niño de diez años en un rito de santería. (p. 70)³³

³⁰ Citado por Patricio DE LA PAZ in «El detective salvaje de Bolaño» (sobre *2666*), en la revista *Qué pasa*.

³¹ Entrevista con Osvaldo ESPINO, «Sergio González Rodríguez. Más huesos en el desierto» in LDNM (Ladinamo), marzo-abril 2006.

³² Citado por Patricio de la Paz, *op. cit.*

³³ Véase también más adelante la alusión a la película de Robert RODRÍGUEZ: *Del crepúsculo al amanecer* (1996).

No se le habrá escapado a nadie que los crímenes de Ciudad Juárez ya quedan lejos. Más adelante, el autor volverá sobre esta hipótesis, sin tomar más precauciones al evocar “la reincidencia trinitaria de un poder violento con amplios recursos económicos: satanismo, narcotráfico y sacrificios humanos muy dentro de México” (p. 72). Y una vez más, al afirmar:

Al investigar los homicidios contra mujeres en Ciudad Juárez, las autoridades desestimaron una hipótesis: que los asesinatos pudieran deberse a usos rituales de filia satánica. (p. 74)

No cabe duda de que es precisamente allí, en esta falta de rigor periodístico y científico –y también en este lirismo desbocado–, donde Sergio González Rodríguez trasciende los límites del género periodístico al que se supone quería atenerse. Sólo falta ahora una dosis de hipotéticos *snuff movies* para completar un panorama ya suficientemente horrendo de por sí: “En una época de idolatría de la imagen, sería extraño que los homicidas sexuales eludieran las posibilidades de grabar sus delitos” (sic, p. 77). Pese a las precauciones retóricas (el uso del condicional y una doble negación con valor de lítote), el periodista se dejar llevar por la imaginación y se convierte en auténtico novelista, fascinado por su tema de investigación. Sin duda alguna, esta frase recuerda las fantasías de Roberto Bolaño en *La literatura nazi en América* o en *Estrella distante*, por ejemplo, cuya influencia habrá padecido Sergio González Rodríguez a lo largo de su correspondencia con el chileno. De ahí una de las últimas “visiones” de *Huesos en el desierto*, bolañesca si las hay:

Tengo a mi lado una fotografía aérea de Ciudad Juárez. [...]. Trato de escrutar en sus perfiles y detalles, en la traza urbana que empuñan las montañas y el desierto, el asomo de un mensaje oculto. (p. 284)

Después de iniciar el proceso de ficcionalización del relato, sólo le falta al autor-investigador convertirse a su vez en personaje de ficción. Lo cual se producirá en realidad dos veces. Ya en 1998, el novelista español Javier Marías había incluido a Sergio González Rodríguez en su novela *Negra espalda del tiempo* (bajo su verdadera identidad, el periodista mexicano investigaba la muerte de un escritor inglés en México)³⁴. Roberto Bolaño no tarda en imitarlo, convirtiendo a su vez a Sergio González Rodríguez en personaje de su monumental *2666* (también con su verdadero nombre)³⁵.

³⁴ Javier MARÍAS, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998.

³⁵ Patricio DE LA PAZ escribe: “En esa reunión, donde hubo queso, jamón y vino, Bolaño le confesó a González que lo había convertido en personaje de su novela, como un periodista-detective muy listo

Así que si el libro de Sergio González Rodríguez no se presenta bajo la forma de una investigación rigurosa, por lo menos abre paso a una obra literaria sumamente ambiciosa, el póstumo 2666 de Roberto Bolaño, del que constituye un evidente –y fundamental– primer hipotexto. Y, mediante un secreto proceso de transfusión literaria, todo funciona como si, ya en *Huesos en el desierto*, en 2002, fuera *sotto voce* el propio Bolaño quien nos hablara y contara los trágicos crímenes de Ciudad Juárez. De hecho, como lo recalca Juan Álvarez, en el último capítulo de *Huesos en el desierto*:

[...] el autor lista, con fecha de levantamiento, edad aproximada, nombres, apellidos y circunstancias en que fueron halladas, una a una las mujeres asesinadas. Nada más y nada menos que el recurso estructural que utilizará Roberto Bolaño en la cuarta parte de su monumental 2666.³⁶

Lo cual viene reforzado por el hecho de que ambas obras se publicaron, a dos años de distancia, en la misma editorial, Anagrama, fundada y dirigida por el gran editor barcelonés Jorge Herralde. De hecho, Sergio González Rodríguez también confesó:

Con el tiempo he comprendido que la relación que nosotros tuvimos era parte de la propia novela. Roberto fue creando una figura que le fascinaba para su novela: el escritor detective.³⁷

Uno de los mayores logros de Sergio González Rodríguez fue tal vez haber “encarnado”, antes de la hora, al ficticio Sergio González Rodríguez de 2666, dándole por lo tanto a Bolaño la materia prima de su libro. Un Bolaño que le daría a su vez a Sergio González Rodríguez el inmenso privilegio de vivir esta paradoja vertiginosa y eminentemente borgesiana: “si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”³⁸.

que investiga los asesinatos de mujeres en el Norte de México. “Sí, sí, sí, te voy a poner como personaje”, repetía Bolaño ante la sorpresa de su invitado. El mexicano no lo podía creer, y eso que en 1998 ya había pasado por algo similar: Javier Marías lo incluyó con nombre y apellido en su libro *Negra espalda del tiempo*, como un personaje que investiga la muerte de un escritor inglés en Ciudad de México. “Sí, sí, voy a imitar a Javier Marías y te voy a meter como personaje”, le seguía repitiendo Bolaño. Y a González no lo quedó más que agradecer” (*op. cit.*).

³⁶ Juan ÁLVAREZ, «Huesos en el desierto, Sergio González Rodríguez» in *Pie de página (revista de libros)*, n° 4, agosto 2005.

³⁷ Citado por Patricio DE LA PAZ, «El detective salvaje de Bolaño» (sobre 2666), en la revista *Qué pasa*.

³⁸ Jorge Luis BORGES, *Otras Inquisiciones*, in *Obras Completas II*, Buenos Aires, Emecé, p. 47. Este pasaje famoso también aparece en Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 245 y en Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire (essai sur la mise en abyme)*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 218.

***Amphitryon*, de Ignacio Padilla, o la impostura de los géneros**

Lucile NOUIS

Université Paul Valéry – Montpellier 3

El caos empieza con la gran pregunta:
¿Quiénes somos?, que no hemos respondido
y que originó el nazismo.
Ignacio Padilla¹

Ignacio Padilla, nacido en 1968 en la Ciudad de México, pertenece a una nueva generación de escritores mexicanos² quienes, en 1996, expusieron sus reivindicaciones literarias en el «Manifiesto Crack»³, así titulado no tanto como referencia a la droga, sino por el ruido que emitió al realizar una ruptura con la tradición literaria anterior. El blanco de la crítica de los “Crackeros” era el *Post-Boom*, que consideraban como una imitación frívola y estereotipada de la producción del *Boom* y, en particular, del realismo mágico. El rechazo de la “literatura de papilla-embauca-ingenuos”⁴ y el deseo de crear una novela profunda, que corriera “verdaderos riesgos formales y estéticos”⁵, indujeron a la Generación del Crack a reanudar con ciertos principios formales del *Boom*. El abandono de la “estructura lineal, ordenada y lógica” como “subversión del concepto del tiempo cronológico y lineal”, la “tendencia a enfatizar los aspectos ambiguos, irracionales y

¹ Citado por: I. R. MÉNDEZ, «Boom post-mágico. El Crack viene de México», in *Revista Analítica* [en línea], Diciembre 2000, (consultada el 4 de Septiembre 2008), disponible en: www.analitica.com/cyberanalitica/icono/2177289.asp

² Los miembros originales eran Ignacio Padilla, Eloy Urroz y Jorge Volpi. En un primer tiempo se juntaron Ricardo Chávez-Castañeda y Pedro Ángel Palou. Después de la publicación del manifiesto, se agregaron Alejandro Estivill y Vicente Herrasti.

³ R. Chávez-Castañeda, I. Padilla, P. Á. Palou, E. Urroz y J. Volpi, «Manifiesto Crack», *Lateral. Especial México* [en línea], Octubre 2000, (consultada el 4 de Septiembre 2008), disponible en: <http://www.lai.at/wissenschaft/lehrgang/semester/ss2005/fs/files/crack.pdf>

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

misteriosos de la realidad y de la personalidad”, la substitución de un “narrador omnisciente en tercera persona [por] narradores múltiples y ambiguos” y, por último, el “mayor empleo de elementos simbólicos”⁶ fueron características formales adoptadas por el Crack con el fin de dificultar el acceso a la obra y solicitar una participación activa por parte del lector.

Mientras el «Manifiesto Crack» y las cinco novelas que lo acompañaban recibieron una crítica negativa por parte de la prensa mexicana, las novelas publicadas en España unos años después tuvieron un gran éxito. En 1999, Jorge Volpi se consagró como escritor internacional con la publicación de *En busca de Klingsor*⁷ (1999), obteniendo varios premios, entre los cuales destaca el premio Biblioteca Breve. El año siguiente, Ignacio Padilla publicó la obra en la que se basará nuestro estudio: *Amphitryon*⁸ (2000), novela galardonada con el Premio Primavera de Novela. En repetidas ocasiones, se ha destacado la semejanza de las dos novelas, en particular el hecho que ambas combinan los géneros policíaco e histórico. Esta hibridación resulta menos sorprendente que la ubicación de las dos tramas. Mientras que la mayoría de las novelas policíacas latinoamericanas vinculadas con elementos históricos suelen situar su intriga en el marco nacional, las de Volpi y Padilla se ubican en el centro de Europa durante el Tercer Reich y se caracterizan por la ausencia total de referencia a México⁹. Cabe preguntarse entonces, ¿cómo interpretar tan singular elección? ¿Fue el período elegido el fruto de estudios intensos sobre la época? En otras palabras: ¿Hizo el autor, en nuestro caso Padilla, un trabajo de historiador para presentarnos una novela de divulgación? O ¿refleja más bien la ubicación de la novela la intención del Crack de emanciparse de una narrativa centrada en la realidad nacional o continental? Pero si consideramos que *Amphitryon* encarna los principios crackeros ¿no parece contradictorio el recurso al género policíaco, género considerado como popular y menor?

⁶ D. L. SHAW, *The Post-Boom in Spanish American fiction*, Albany, State University of New York Press, 1998, p. 4. (La traducción es nuestra).

⁷ J. VOLPI, *En busca de Klingsor*, Barcelona, Seix Barral, 1999, 444 pp.

⁸ I. PADILLA, *Amphitryon*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, 219 pp.

⁹ En su artículo «*En busca de Klingsor* (1999), de Jorge Volpi, o el enigma de los géneros», Alba Lara-Alengrin indica que “se puede rastrear un antecedente temático –[el de la Alemania hitleriana]– en novelas como *Morirás lejos* (1967), de José Emilio Pacheco; *El desfile del amor* (1984), de Sergio Pitlor; o *La difícil costumbre de estar lejos* (1984), de José María Pérez Gay, [pero que] (...) no obstante, la ausencia de personajes mexicanos en *En busca de Klingsor*, sí resulta inédita.” Cf. A. LARA-ALENGRIN, «*En busca de Klingsor* (1999), de Jorge Volpi, o el enigma de los géneros» in *Lectures du récit policier hispano-américain*, Angers, GRILUA, 2005, pp. 105-114, p. 105.

Al principio de la novela, una nota del editor explica el contexto histórico de la trama, poniendo así de relieve su importancia para la comprensión de la novela. La intriga principal se desarrolla en Europa central, entre 1916 y 1945. Empieza a mediados de la Primera Guerra Mundial, es decir en el momento en el que se empieza a vislumbrar la futura derrota de Alemania, de Austria-Hungría y sus aliados. Durante el período de entreguerras, los personajes experimentan los cambios geopolíticos provocados por la Primera Guerra Mundial, como la desaparición de imperios austrohúngaro, ruso y otomano. Por fin, la subida del nazismo provoca en 1939 la Segunda Guerra Mundial, que acaba con la capitulación sin condiciones del ejército alemán en 1945. Si este resumen nos permite ubicar temporal y geográficamente la trama de *Amphitryon*, tampoco nos enseña mucho más de lo que podemos recordar, aunque de forma incompleta, de nuestras clases de Historia¹⁰ en la escuela secundaria. Si los detalles faltan, es porque importa menos la versión oficial de la Historia que la que nos propone Padilla. Como reescritura de la Historia, la novela nos presenta los hechos tras bastidores. Los personajes de *Amphitryon* frecuentan a personalidades históricas como Adolf Eichmann y Hermann Goering. Es de notar que la novela, sin embargo, no consiste en negar la versión oficial de los hechos, sino en desvelar lo que se esconde atrás de éstos.

Como lo indica el título, uno de los principales propósitos de la novela es revelarnos la existencia del proyecto Amphitryon. En 1933, Thadeus Dreyer, alto miembro del partido nacional-socialista, propone a Hermann Goering el proyecto mencionado, que consiste en juntar un pequeño grupo de sosias, quienes, después de ser sometidos a operaciones de cirugía plástica, deben sustituir a ciertos líderes nazis en apariciones públicas de alto riesgo. En los años siguientes, el proyecto garantiza en repetidas ocasiones la seguridad de los miembros del régimen. No obstante, atestiguando la evolución de la cuestión judía, Dreyer, que no es antisemita, decide desviar el proyecto de su propósito inicial. En 1942, intenta suplantar a Eichmann con el fin de impedir la solución final.

El enigma principal de la novela, que consiste en descubrir al asesino del barón Block-Cissewsky, está vinculado directamente con el proyecto Amphitryon. La pesquisa nos revela que la víctima no es más que Dreyer mismo, quien usaba una falsa identidad desde finales de la Segunda Guerra Mundial. Aunque pudo convertir a uno de sus hombres, Franz Kretsch-

¹⁰ Para evitar la confusión con la historia como diégesis, se usará en adelante una mayúscula cuando se trate de la Historia como ciencia humana.

mar, en el sosias de Eichmann, Dreyer nunca logró suplantar a su enemigo y detener la solución final. Sus buenas intenciones no sólo fueron vanas, sino que también tuvieron consecuencias dramáticas. En 1960, Dreyer advierte que el hombre que juzgan en Jerusalén no es Eichmann, sino su sosias. En el momento que Dreyer se dispone a denunciar esta injusticia, el verdadero Eichmann lo manda matar.

Como acabamos de ver, los aspectos histórico y policíaco de la novela están estrechamente vinculados. Podríamos atrevernos a decir que, como novela de revelación, *Amphitryon* requería el recurso a la forma policial. Si en ciertos puntos, la novela cumple con las reglas del género, cabe mencionar que también crea sus propias normas. La pertenencia al género y a sus subgéneros –como el relato de enigma y la novela de suspenso– se señala a través de la presencia de varios crímenes de los que nacen dos enigmas principales, resueltos, en nuestro caso, por dos pseudo-detectives, es decir, no por policías profesionales. Desde el principio, la novela fomenta una lectura policial: el relato empieza con el descubrimiento de un cadáver¹¹. De hecho, son varios los cuerpos que dejó sin vida el accidente de tren provocado por el guardagujas Viktor Kretzschmar. Luego, sigue el relato de la pesquisa¹² que su hijo, el primer pseudo-detective de la novela, va a emprender para hallar los motivos que llevaron a su padre a cometer el crimen. Volvemos a encontrar el mismo esquema narrativo después del asesinato del barón Block-Cissewsky, cuyo enigma resolverá Sanderson, el segundo investigador de la novela.

No obstante, el carácter enigmático de *Amphitryon* resulta menos de los puntos mencionados que de la construcción misma de la novela. Ésta se compone de cuatro relatos encabezados por cuatro narradores distintos, y de un colofón firmado por Ignacio Padilla. Los cuatro testimonios cuentan una misma historia, pero de forma fragmentada y no cronológica. De estas anacronías van naciendo nuevos misterios para el lector. De forma paradójica, la comprensión de la trama se hace más difícil conforme vaya avanzando la lectura. La multiplicación y la naturaleza de las voces narrativas fomentan efectivamente una regulación confusa y engañosa de la información narrativa. Los cuatro narradores son autodiegéticos, es decir que cada cual es el personaje principal de la historia que cuenta. Este doble estatuto

¹¹ Cf. F. ÉVRARD, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 8.

¹² Tzvetan Todorov señala que el relato de enigma se compone de dos historias que se cuentan de forma anacrónica: primero se narra la de la investigación y luego, la que la precedió temporalmente, la del crimen. El relato no es cronológico. Cf. T. TODOROV, « Typologie du roman policier » in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971 y 1978, p. 11.

juega un papel fundamental en la regulación de la información. En primer lugar, el narrador puede oscilar entre dos puntos de vista: el del personaje y el del narrador. En la mayoría de los casos, los narradores de *Amphitryon* adoptan el primero, lo que equivale a una retención del flujo de información. Luego, por ser homodiegéticos, los narradores nunca pueden lograr un alto grado de omnisciencia. La información proporcionada sólo puede ser parcial y por lo mismo corre el riesgo de ser incorrecta. Olvidándose de aquello, el lector no pone en duda la aparente omnisciencia del tercer narrador y no advierte que éste ignora y silencia la clave del enigma. Estas estrategias narrativas inducen al lector a errores de interpretación. Por último, el carácter arbitrario de algunos relatos dificulta la comprensión de la novela. Al acabarla, el lector se da cuenta de que se han ocultado adrede ciertos acontecimientos: así, el primer narrador detiene su historia en el año 1941, como si lo ocurrido después no tuviera importancia. En realidad, calla la clave del enigma de la novela.

A pesar de tal regulación de la información narrativa, el restablecimiento de la coherencia entre los cuatros relatos sólo es una cuestión de paciencia. La misma estructura de la novela ofrece todos los elementos para que se pueda reconstruir el rompecabezas de la historia. Los relatos se completan mutuamente no sólo en cuanto a cantidad, sino también calidad de información. Por ejemplo, algunos narradores cuentan acontecimientos callados o ignorados por otros. Así, se van colmando de forma progresiva los vacíos narrativos responsables de la confusión inicial del lector. Además, la presencia de cuatro voces narrativas multiplica los puntos de vista, lo que permite adquirir cierta omnisciencia acerca de un mismo acontecimiento o un mismo período, cuando éstos aparecen en varios relatos. En resumidas cuentas, los conocimientos del lector terminan por superar los de los personajes. En consecuencia, el lector es la única persona apta para aclarar el último misterio, convirtiéndose así en el verdadero detective de la novela. En otras palabras, la resolución del enigma ocurre a nivel extradiegético. Aunque la pesquisa de Sanderson nos revela que Eichmann mandó matar al barón Block-Cissewsky para asegurar su impunidad y dejar que Franz Kretschmar pagara con su vida crímenes que no eran los suyos, persiste una última pregunta: Si Kretschmar se escondía verdaderamente bajo los rasgos de Eichmann, ¿por qué nunca denunció él mismo la injusticia que se estaba cometiendo?

Este misterio se aclara en el colofón, el cual es mucho más que una simple anotación final especificando el nombre del autor, la fecha y el lugar de redacción o de impresión de la novela. En primer lugar, Padilla cita algu-

nas referencias bibliográficas acerca de Adolf Eichmann, mencionando dos obras mayores: *The capture of Adolf Eichmann* de Moshe Pearlman y *Eichmann in Jerusalem* de Hanna Arendt. Después, confirma “las dudas respecto a la identidad del hombre que subió al cadalso israelí”¹³ en 1962. Luego, resume los conocimientos históricos acerca del proyecto Amphitryon, de Thadeus Dreyer y de Hermann Goering. Por último, nos explica el silencio del acusado en Jerusalén:

Dudo mucho [...] que el ingeniero Kretschmar haya guardado silencio respecto de su identidad para ofrecer a su padre¹⁴, o su superior jerárquico, una protección que éste no necesitaba. Antes resulta más verosímil pensar que el silencio de Kretschmar en Jerusalén se debió a un afán de venganza por parte del impostor o hijo bastardo contra el hombre que le habría transformado en un peón más sobre el gigantesco tablero de la guerra.¹⁵

La impasibilidad de Kretschmar durante el juicio es su revancha tan esperada sobre el hombre que no sólo arruinó su vida, sino la de toda su familia. Kretschmar estaba consciente de la afección que le tenía Dreyer, quien había tenido tanta confianza en él como para proponerle participar en el proyecto Amphitryon. Al ver que su protegido iba a pagar con su vida los crímenes de su mayor enemigo, Dreyer debía acabar el resto de sus días torturado por el remordimiento.

Además de entregarnos la clave del último enigma, el colofón nos presenta los cuatro relatos como testimonios auténticos y sugiere que Padilla hizo un trabajo de historiador para redactar su novela. Dicho de otro modo, la obra pretende ser una novela de divulgación histórica. No obstante, una rápida búsqueda cibernética permite al lector perplejo verificar la falta de autenticidad histórica de *Amphitryon*. Por ejemplo, nunca hubo dudas acerca de la identidad del hombre juzgado en Jerusalén: después de arrestar a Eichmann en Buenos Aires (el 11 de mayo de 1960), las autoridades israelíes le realizaron exámenes médicos, los cuales confirmaron la identidad del criminal de guerra. No existe asimismo ninguna documentación que corrobore la existencia del proyecto Amphitryon.

¹³ I. PADILLA, *op. cit.*, p. 216.

¹⁴ Se sugiere en repetidas ocasiones el parentesco entre Thadeus Dreyer y Franz Kretschmar. Dreyer probablemente frecuentó a la madre de Franz cuando ésta se prostituía a finales de la Primera Guerra Mundial.

¹⁵ I. PADILLA, *op. cit.*, p. 217.

El colofón pone al lector ante un dilema. Al querer resolver el último enigma, éste se ve obligado a aceptar un pacto de lectura diferente al que era vigente hasta ahora. En efecto, la pertenencia de *Amphitryon* a los géneros policíaco e histórico nunca implicó que el lector considerara los hechos narrados como auténticos. La novela histórica no pretende ser fiel a la Historia, sólo procura ser verosímil. Además, al insinuar que *Amphitryon* se basa en hechos reales, Padilla frustra el horizonte de espera del lector, que suponía cierta honestidad por parte del autor. La única forma de dar crédito a las declaraciones de Padilla y de reanudar el pacto inicial de lectura, sería considerar al firmante del colofón como un personaje más y no como el verdadero autor. Así, al reubicar al elemento real –Padilla– en el seno de la ficción, se evita la superposición de dos niveles narrativos incompatibles y se anula la aparente mentira. Sin embargo, esta estrategia tampoco logra restablecer por completo el pacto de lectura inicial. La lectura policial requiere una adhesión del lector, que el colofón acaba por destruir. La novela policíaca se presenta como una construcción totalmente artificial que organiza los elementos de tal forma que los indicios que llevan al lector a resolver el enigma aparecen progresivamente. Como lo menciona Todorov¹⁶, se trata de un relato al revés en el que se cuenta primero la historia de la investigación y luego la que ésta permite reconstruir pero que fue anterior: la del crimen. Para captar el interés del lector, la novela tiene que negar su artificio y ocultar toda referencia a su propia elaboración. Si la convención de lectura policial implica cierto auto-engaño por parte del lector, también supone la ausencia de elementos metaficcionales. Ahora bien, al intentar engañarnos o al ponerse en escena como autor intradieгético, Padilla manifiesta su presencia y nos revela *a posteriori* el carácter artificial de toda la novela. La dimensión metaficcional del colofón conduce a una ruptura de la ilusión dramática que arruina toda posibilidad de leer *Amphitryon* como novela policíaca. Esto nos lleva a preguntarnos si el título, *Amphitryon*, no alude menos al proyecto de Dreyer que a la impostura misma de la novela. Ésta utiliza los mecanismos de la lectura policial para escapar luego a esta categorización. De forma paradójica, en el momento que se resuelve el último enigma, se invalida la lectura policíaca.

Así, este colofón, que no parecía ser uno, merece su nombre de forma metafórica porque nos proporciona informaciones cruciales acerca de la novela: nos revela el verdadero pacto de lectura. La novela juega con las apariencias y conviene leerla con una mirada crítica. De repente, su título,

¹⁶ T. TODOROV, *op. cit.*, p. 11.

que al principio parecía referirse al proyecto de Dreyer, cobra una nueva dimensión. El mismo nombre del proyecto alude al mito de Anfitrión y la larga tradición literaria que inspiró. Cabe recordar que Anfitrión es un personaje de la mitología griega cuya apariencia tomó Zeus para suplantarlo en la cama conyugal. En la mitología, la historia de Anfitrión formaba la primera parte de un políptico consagrado a las hazañas de Heracles, el hijo que nació de la unión entre Zeus y Alcmena. En la tradición literaria, en particular desde Plauto, el tema del engaño, como fruto de la usurpación de identidad y del adulterio, fue utilizado con propósitos cómicos. De forma general, a través de la cuestión del doble, de la alienación, del ser y del parecer, las adaptaciones literarias del mito plantean el problema de la identidad.

En la novela de Padilla, el tema del doble es un *Leitmotiv*¹⁷ que no sólo se manifiesta a través de los sosias creados artificialmente en el marco del proyecto Amphitryon. La mayoría de los personajes tiene un doble, hasta el autor de la novela¹⁸. Estos pares de *alter egos* se caracterizan menos por su semejanza física que por su oposición de carácter. En efecto, el desdoblamiento físico simboliza la división de una misma personalidad en dos entidades opuestas. El doble encarna la faceta reprimida de un personaje dado. Esta cisión interior resulta de una profunda crisis de identidad, que ponen de relieve los títulos de los cuatro relatos (I. Una sombra sin nombre; II. De la sombra al nombre; III. La sombra de un hombre¹⁹; IV. Del nombre a la sombra). Los nombres parecen estar desvinculados de su referente. Ya no existe la noción de “identidad” que suponía cierta “equivalencia” entre un nombre y una persona. En *Amphitryon*, los nombres vagan *ad absurdum* de cuerpo en cuerpo, o más bien de “sombra” en “sombra”.

El vacío identitario que habita a los personajes resulta de su incapacidad de identificarse con el sistema de valores vigente. Al subirse al tren que lo lleva al frente Oriental, Thadeus Dreyer ya no comparte “el entusiasmo aberrante de su propio padre orgulloso de entregar su hijo a una guerra que pronto sería una causa perdida”²⁰. De la misma manera, Alikoshka Goliad-

¹⁷ Acerca del tema del doble, véase: P. JOURDE, P. TORTONESE, *Visages du double : un thème littéraire*, Paris, Nathan, Série « Littérature », 1996, 251 pp.

¹⁸ Tanto el hombre que firma el colofón como el escritor Daniel Sanderson, cuyas novelas nacen “de los amplios espacios vacíos que [la Historia] va dejando”, pueden ser considerados como referencias a Padilla.

¹⁹ A través del juego de palabras entre “hombre” y “nombre”, muy similares fonéticamente, el tercer título subraya la pérdida de substancia de los personajes.

²⁰ I. PADILLA, *op. cit.*, p. 18.

kin, el brigada ruso, se rehúsa a mantenerse fiel a una Madre Rusia para la que no es más que carne de cañón. En contraste, el judío Jacobo Efrussi intenta huir del “peso abrumador de su raza”²¹, integrándose voluntariamente como soldado al ejército austriaco. Al principio de la novela, la derrota inminente de Alemania y de sus aliados simboliza el fracaso de los ideales de la generación anterior. Para los personajes de *Amphitryon*, el intercambio de identidad parece ser el remedio adecuado a su crisis de identidad. Tomar un nuevo nombre les permite emanciparse de un pasado que no quieren considerar como suyo. De esta forma, Thadeus Dreyer y Viktor Kretzschmar intercambian nombres después de una partida de ajedrez. Efrussi usa varias identidades falsas antes de morir en el frente oriental, donde su amigo de infancia, Richard Schley, decide tomar su última identidad. A finales de la Segunda Guerra Mundial, Thadeus Dreyer, alto miembro del partido nazi, se convierte en el barón Block-Cissewsky para evadir la justicia. Sin embargo, al abandonar su antiguo nombre, los personajes intentan borrar un pasado que, a pesar de todo, forma parte de su identidad. Es precisamente esta parte de sí mismo que, encarnada por los dobles, vuelve a surgir y a atormentarlos. Ya que representa una amenaza hacia la nueva identidad del personaje, la presencia del doble siempre desencadena una lucha de poder y crea un ambiente de violencia. Así, Viktor Kretzschmar intenta eliminar a Thadeus Dreyer provocando el descarrillo del tren que lleva a éste a Salzburgo. Alikoschka Goliadkin no duda en matar a su hermano gemelo, que se aferra a los valores de su padre; y Eichmann pone en marcha la solución final para conjurar sus propias raíces judías²². El recurso a la agresividad se manifiesta como una reacción de defensa por parte de un individuo que no ha logrado aún definir de forma satisfactoria su identidad.

En una entrevista, Padilla subrayó el vínculo estrecho que existe entre violencia e identidad:

La gran pregunta que está detrás de *Amphitryon* [...] es el tema del mal en el siglo veinte. [...] Deduje al observar lo que ocurre en los Balcanes, que lo que ocurrió en 1914 es el gran problema del siglo veinte, la raíz de los odios genocidas, de los falsos nacionalismos y de la crisis del yo, era de identidad, y por eso situé mi novela en el momento del derrumbamiento de la gran identidad falsa, que es el

²¹ *Ibid.*, p. 104.

²² La novela insinúa la ascendencia judía de Eichmann narrándonos que en la escuela “sus camaradas le conocieron siempre como el Rabino” y que “su aspecto de hombre ordinario, sazonado aquí y allá por facciones de una sospecha prosapia semita, le había valido más de un contratiempo en los albores de su carrera militar”. I. PADILLA, *op. cit.*, p. 133.

Imperio Austrohúngaro. El caos empieza con la gran pregunta: ¿Quiénes somos?, que no hemos respondido y que originó el nazismo.²³

En la novela, la búsqueda identitaria de los personajes refleja la de los Estados o grupos socio-étnicos durante la primera mitad del siglo veinte. Cada figura de *Amphitryon* representa una nación, un grupo socio-cultural o una comunidad religiosa. La temática del ajedrez, otro *Leitmotiv* de la novela, permite asociar los personajes a piezas que encarnan una función precisa y se desplazan de forma específica en el “gigantesco tablero de la guerra”²⁴. Así Goliadkin simboliza al pueblo ruso, Eichmann, al régimen nacional-socialista y Efrussi, al pueblo judío. Al atribuir el antisemitismo de Eichmann a una búsqueda de identidad irresuelta, Padilla define al holocausto como la estrategia defensiva de una sociedad sometida a sus propios demonios, la cual, por tener una identidad nacional frágil y engañosa, percibió al pueblo judío como una amenaza. La novela presenta al nazismo como el peor intento de colmar el vacío identitario dejado por la Primera Guerra Mundial. Cabe recordar que la Guerra del Catorce puso de relieve la caducidad de cierta concepción de la identidad nacional, encarnada por el Imperio Austrohúngaro, que pretendía unir a un gran número de etnias distintas que, en realidad, convivían difícilmente. En 1914, fue precisamente la insatisfacción de estas minorías reprimidas que llevó al asesinato de Francisco Fernando e inició la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, al intentar reconstruir su identidad nacional, los Estados de Europa Central, en particular Alemania, reprodujeron los mismos errores que sus antepasados. No encontraron la forma de integrar a las minorías. Dicho de otro modo, no lograron desarrollar una concepción de la identidad que integrara también la pluralidad. Bajo el Tercer Reich, la construcción de la nueva identidad nacional implicó una uniformización excesiva que generó la persecución y la exterminación de los oponentes políticos, de personas con discapacidad física y mental, de los pueblos gitanos sinti y roma y, en fin, del pueblo judío. A través de su reflexión sobre la identidad, la novela nos enseña que, más allá de las causas políticas y económicas, fue un modo de pensar totalizador e sistemático que llevó a la humanidad a las cámaras de gas.

²³ I. R. MÉNDEZ, *op. cit.*

²⁴ I. PADILLA, *op. cit.*, p. 217.

En repetidas ocasiones, Padilla afirmó que “[era] necesario contar la historia donde mejor [pudiera] germinar”²⁵. Así, la ubicación de la novela, que en un primer tiempo nos sorprendió, no corresponde al deseo de Padilla de documentarnos sobre la Europa Central de entreguerras, o de revelarnos un secreto histórico. El período fue elegido por su capacidad de fomentar una reflexión sobre la identidad a nivel individual y nacional. Tanto la temática como el trabajo formal de la novela, en particular el recurso al género policíaco, inducen al lector a una participación activa, cumpliendo de esta forma con los principios del “Crack”. Induciendo a un tipo de lectura que luego se invalida, *Amphitryon* evoca de forma performativa el tema central de la identidad. La impostura de los géneros nos lleva a descubrir las distintas facetas de una obra que, al ser una novela policíaca y al mismo tiempo mucho más, encarna una concepción de la identidad que integra la alteridad. A través del juego con las apariencias, Padilla plantea una alternativa a un modo de pensar uniformador que no genera más que violencia. Por último, cabe destacar que a pesar de la ausencia de referencia a México, *Amphitryon* manifiesta sus raíces latinoamericanas: el tema de la novela alude a una narrativa obsesionada por definir su identidad nacional. Desde luego, la originalidad de *Amphitryon* es la prueba de que existe “una nueva forma de leer y escribir la literatura en América Latina”²⁶.

²⁵ A. GARCÍA, «La patria del escritor, el mundo: Padilla» in *El Universal* [en línea], Marzo 2000, (consultada el 30 de septiembre 2008), disponible en: www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=3372&tabla=cultura

²⁶ I. PADILLA, «Mc Ondo y el Crack: dos experiencias grupales» in *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 136-147, p. 137.

Érase una vez la revolución: la historia como epopeya en *Cuatro manos* de Paco Ignacio Taibo II

Sébastien RUTES
Université Nancy II

Aunque la bibliografía de Paco Ignacio Taibo II, historiador y novelista, parece articularse en torno a estas dos facetas de su trabajo de autor, algunas de sus obras se sitúan, sin embargo, en una frontera deliberadamente difusa: recordemos su “Biografía narrativa” (2006) de Pancho Villa (un concepto que ya había aplicado en 1986 a *Bolshevikis, una historia narrativa de los orígenes del comunismo en México*), las “historias” de *Arcángeles* (1998) que, según dice la nota del autor, “han sido contadas con la timidez narrativa del historiador que de vez en cuando era sacudido un poco por la audacia apesadumbrada del escritor”¹ o la novela histórica *La lejanía del tesoro*, en cuyo epílogo –titulado «La historia como historia»– Taibo señala: “aunque partiendo de una serie de hechos registrados por eso que solemos llamar historia, los límites de los territorios de la ficción y los del testimonio se encuentran profundamente desdibujados en esta novela”². Por otra parte, algunas de sus novelas ofrecen una novelización de acontecimientos históricos –lo que algunos críticos han llamado “historia revisitada”³ o la “reinención del pasado”⁴– entre los que cabe destacar la revolución mexicana; me estoy refiriendo a *Cosa fácil* (1977) o a *Sombra de la sombra* (1986), que ya han sido estudiadas como tales desde un enfoque

¹ Paco Ignacio TAIBO II, *Arcángeles*, Planeta, México, 1998, p. 11.

² P. I. TAIBO II, *La lejanía del tesoro*, Planeta, México, 1992, p. 309.

³ G. THIEBAUT, « 1910 – 1968 – 6 juillet 1997 : histoire revisitée et histoire rêvée chez Paco Ignacio Taibo II », in *Le XX^e siècle, parcours et repères*, Université de Bourgogne, 1999, pp. 49-58.

⁴ A. MUÑOZ COTA, «Reinventar el pasado» in *Topodrilo, Publicación de Sociedad, Ciencia y Arte de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa*, n° 26, 1992.

historiográfico⁵. Pero mi intención no es analizar en este trabajo las difíciles relaciones entre la realidad histórica y su representación en la ficción novelesca⁶, si bien el autor, ya en el prólogo de *Cuatro manos* (1990), se recrea enmarañándolas:

Las bases para la historia aquí reunidas proceden esencialmente de la ficción. Ninguno de los personajes de los que se habla, a no ser que se trate de personajes históricos, existe. Cualquier parecido con la realidad es culpa de la realidad, que por cierto, como decía Paco Urondo, cada vez se está poniendo más rara. En resumen, esto es una novela. El autor por lo tanto tiene que aclarar que frecuentemente ha utilizado nombres de personas que al convertirse en personajes de ficción hacen en estas páginas cosas poco habituales.⁷

Jugando con las evidencias –ningún personaje existe salvo los personajes históricos– y las contradicciones –ningún personaje existe pero varias personas han sido transformadas en personajes–, Taibo enreda las pistas referenciales en una novela ya compleja, marcada por la fragmentación del relato, la multiplicidad de enunciaciones y la deconstrucción del orden cronológico narrativo. Pero no voy a abordar aquí las modalidades de esa ficcionalización, sino lo que deja traslucir de un posible discurso sobre el sentido de una Historia concebida por Paco Ignacio Taibo II, frente a ese *puzzle* narrativo, como una continuidad significativa.

Las otras historias; falsificaciones y manipulaciones

En un primer momento, no obstante, el descubrimiento de un posible sentido de la Historia en el discurso de Taibo se ve en peligro justamente porque en torno a su manipulación se articula la trama principal de *Cuatro manos*. Su invento del famoso *Shit Department* de la CIA, especializado en la desinformación, no deja de ser la materialización del eterno trabajo de falsificación de la Historia real para la promoción de una Historia oficial propicia a los gobernantes y que el autor denuncia constantemente en el

⁵ R. SONG, «La resolución de un crimen o la desmitificación de la historia en la narrativa de Paco Ignacio Taibo II», ponencia leída con ocasión del coloquio internacional Casa de las Américas, en La Habana (2001): «El complejo arte de narrar: la literatura policial en América Latina», juillet 2001, [n.p.].

⁶ Véase por ejemplo: L. AUBAGUE, « Fiction et action dans les romans *La vida misma* et *Sombra de la sombra* de P. I. Taibo II » in J. FRANCO (coord.), *Ecrire le Mexique*, Paris, Ellipses, 1998, pp. 142-150.

⁷ P. I. TAIBO II, *Cuatro manos*, Ikusager, Vitoria, 1994 [1990], p. 9.

contexto mexicano⁸. El poder nacional –por no mencionar el PRI– y ese poder internacional representado por la nación imperialista en su “esfera de influencia” latinoamericana se alían en su propósito de desviar la Historia en su beneficio. En el caso de *Cuatro manos*, la CIA quiere desacreditar al gobierno sandinista mediante una compleja operación destinada a falsificar las pruebas de la implicación de uno de sus dirigentes en el tráfico de drogas, pero el discurso sobre la reescritura de la Historia tiene una intención más general, sobre todo en el capítulo titulado «Modificar el pasado»⁹, que facilita un auténtico *vade-mecum*, un manual práctico para uso de los falsificadores de la Historia:

La clave es disponer las cosas de manera tal que parezcan diferentes. No se juega con el pasado, se juega con la interpretación tradicional del pasado. Por lo tanto, se juega con la forma como el pasado se ve desde el presente. Dicho de otra manera, se ordena el pasado. Para esto a veces hay que sembrar en el pasado, pero básicamente lo que hay que hacer es ofrecer lecturas alternas.¹⁰

Este fragmento resulta interesante pues, al margen de las estrategias de desinformación, podría aplicarse perfectamente al propio trabajo de Taibo que, al deconstruir la linealidad narrativa, fragmenta y reorganiza el relato de la Historia y, simultáneamente, propone lecturas alternativas¹¹. Por ejemplo, cuando cree descubrir que el SD está detrás de ciertos acontecimientos inexplicados de la Historia insurreccional latinoamericana: el asesinato en 1975 del poeta salvadoreño Roque Dalton, acusado por la ERP de ser un agente de la CIA, o el del líder sindicalista mexicano Lucio Cabañas, en 1974¹².

La oposición no se establecería, por tanto, entre una Historia auténtica –la contada por Taibo– y una Historia falsa –la de Alex y del SD– sino entre dos interpretaciones de la Historia, una de las cuales estaría enfocada hacia

⁸ Véase por ejemplo, en *Primavera pospuesta* (P. I. TAIBO II, *Primavera pospuesta*, México, Joaquín Mortiz, 1999, pp. 92-111), el debate de 1992 acerca del libro de textos de primaria y la denuncia de la “la historia desaparecida” (p. 104).

⁹ P. I. TAIBO II, *Cuatro manos*, *op. cit.*, p. 184.

¹⁰ *Ibid.*, p. 185

¹¹ Cf. R. SONG (*op. cit.*) acerca de *Cosa fácil* (novela en la cual Taibo II resucita a Emiliano Zapata), *Sombra de la sombra* y «Mi amigo Morán»: “Las tres obras del escritor mexicano, utilizando el esquema del texto policiaco no sólo narran argumentos que contienen el tema de la Revolución sino que aprovechando la doble naturaleza de su narrativa recrean un pasado histórico y lo suplementan con lecturas alternativas”.

¹² “Alex decidió que la operación que había venido a montar a México se haría, pero en ella no sólo habría de morir el maestro de escuela convertido en guerrillero, sino...” (P. I. TAIBO II, *Cuatro manos*, *op. cit.*, p. 61).

el sentido y la otra hacia el caos (se trata de “saturar la maquinaria enemiga con abundante desinformación”¹³), una enfocada hacia la memoria y la otra hacia el olvido por el exceso de información, la explotación de los “huecos”¹⁴ de la Historia y la mentira, al hacer suyo Alex “el axioma de Goebbels: si una mentira se repite con la suficiente frecuencia se vuelve lo más parecido a la verdad que conocemos”¹⁵.

Por lo demás, la alusión al fascismo es deliberada. Como he señalado anteriormente, el SD americano en realidad se limita a materializar una estrategia de captación y revisión de la Historia que Taibo considera característica de las formas autoritarias de poder, como el nazismo o el estalinismo; cuando en *Cuatro manos* el personaje Stoyan Vassilev es víctima de las purgas en Bulgaria, tiene que enfrentarse con “la maquinaria de fabricantes de acusaciones, de constructores de fraudes legales de la KGB de Beria”¹⁶ que, en los interrogatorios para demostrar su comportamiento contrarrevolucionario se centran en “distorcionar el pasado para convertirlo en un espía inglés, un nazi infiltrado, un trotskista enmascarado”¹⁷.

Hemos de destacar que esta distorsión del pasado planificada por el poder para legitimarse, mantenerse y por propio interés, repercute en sus víctimas y genera como reacción otros modos de reinventar la Historia. Es el caso de Vassilev, cuyo trabajo de reescritura no se limita a recrear en la cárcel una versión de la novela de Emilio Salgari *Adiós a Mompracem*, sino también a revisar su propia biografía para protegerse: “antes que otros inventaran su historia, Stoyan empezó por modificarla él mismo”¹⁸. La revisión del pasado como agresión personal –en el caso de Vassilev: “el camino era recorrer su biografía una y otra vez hasta que poco a poco se fuera modificando”¹⁹– o como agresión social en el caso de los planes de la CIA para desprestigiar a los movimientos revolucionarios –ya sea en Portugal, en El Salvador o en Nicaragua, gracias al precedente del asunto Ochoa en Cuba en 1989–, se contraponen a una reconstrucción del pasado íntimo. En este sentido es reveladora la figura de Saturnino Longoria, revolucionario y “falsificador”²⁰ ya que se inventa, como Vassilev, un pasado que él mismo

¹³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴ *Ibid.*, p. 268.

¹⁵ *Ibid.*, p. 149

¹⁶ *Ibid.*, p. 261.

¹⁷ *Ibid.*, p. 262.

¹⁸ *Ibid.*, p. 263.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 281.

vincula a la Historia insurreccional europea al albur de los pasaportes que se ha ido imprimiendo. Pasajero clandestino de la Historia, dado por muerto dos veces y que vive bajo identidades falsas en un hospital mexicano, será lógicamente él quien desbarate el contubernio de los falsificadores de la Historia, siendo como es un experto falsificador que inventa su propia existencia y finalmente acaba viviendo fuera de la Historia y, por tanto, fuera de su alcance. Igual que Vassilev que, por sus construcciones autobiográficas, es un personaje que llega a desaparecer de la Historia: “no tenía pasado Stoyan Vassilev”²¹, y en parte son esos “huecos” en su pasado lo que determina que Alex lo elija para formar parte de su intriga.

Asimismo, no deja de ser interesante señalar los puntos en común entre, por una parte, Alex –el cerebro del SD, del que precisamente se dice en un momento dado que “se encontraba absolutamente fuera del curso de la historia”²²– y, por otra, los personajes de Vassilev, Longoria y Tomás Fernández: todos ellos inventan descabellados planes para influir en el curso de la Historia, para cambiar, cada cual según su ideología, el futuro, modificando el pasado. Pero, como es lógico, Taibo no tiene la misma opinión sobre ambos planteamientos: uno es creador y se parece al trabajo de invención novelesca²³ –al trabajo de Taibo, por tanto– mientras que el otro es destructivo y genera confusión.

Finalmente he de destacar una última modificación de ese pasado: la causada por la memoria. Los personajes de Longoria, Vassilev y Max Lewis, octogenarios que participaron juntos en la guerra civil española, no sólo tienen que luchar contra las mentiras históricas, las “falsas memorias”²⁴ de los falsificadores de la Historia, sino también contra los avatares de su propia memoria, cada vez más incierta dada su propensión a inventarse un pasado que los aboca a la confusión: “comenzó a borrarse la distancia entre el yo que alguna vez había sido real y los múltiples yos inventados”²⁵; confusiones entre los recuerdos personales y las imágenes de películas²⁶ o las descripciones novelescas²⁷ en el caso de Vassilev, para quien “la memoria

²¹ *Ibid.*, p. 238.

²² *Ibid.*, p. 57.

²³ Por eso, varios personajes también son autores, o autores deseados: Vassilev reescribe Salgari, Tomás Fernández redacta sus memorias, Trotski arma una novela policial, Julio Fernández y Greg Simon no paran de comentar la novela que quisieran escribir...

²⁴ P. I. TAIBO II, *Cuatro manos*, cit., p. 321.

²⁵ *Ibid.*, p. 265.

²⁶ *Ibid.*, p. 323.

²⁷ *Ibid.*, p. 321.

se volvía algo nebuloso”²⁸ y “graves problemas con su memoria inmediata”²⁹ para Longoria, que sustentan la duda sobre el pasado y el sentido de la Historia. Un problema que el fotógrafo Max Lewis resolvió fijándola, no en mármol, sino en el celuloide de la película: “había ordenado su existencia en un álbum de fotos”³⁰. Para fijarla, inmovilizarla, protegerla de las revisiones y las manipulaciones, organiza cronológicamente su memoria en una colección de fotos que lo vinculan con la Historia mundial, desde la guerra española hasta el macarthismo. Un álbum que, según decía, serviría en el futuro para “descifrar la historia y por lo tanto el sentido de la historia”³¹, con esa ambivalencia semántica que une la historia individual con la Historia colectiva.

Parece, pues, evidente, que Taibo diferencia y contrapone dos tipos de re-escrituras de la Historia: una fraudulenta, impuesta por los poderes autoritarios y que busca la confusión; la otra, suerte de defensa contra la anterior que aspira a proteger la verdad histórica –así como la verdad íntima: la identidad– de la falsificación. De este modo contrapone “la cultura de la memoria” y “la cultura del olvido”³², tomando partido abiertamente por la primera.

Caracterizaciones por la Historia

Conviene detenerse un poco en las relaciones que mantienen en *Cuatro manos* historia personal e Historia colectiva y que son el eje de la intriga novelesca: la CIA cree poder debilitar el sandinismo nicaragüense modificando e interpretando la biografía de Carlos Machado para demostrar la hipótesis de su implicación criminal.

La relación con la Historia, en pasado, forja la identidad en la obra de Taibo, como señala Stoyan Vassilev, el personaje que permite al autor formular sus propias teorías sobre el sentido de la Historia:

Stoyan lo tenía muy claro: el pasado era una forma de presente borroso que convivía con el presente no borroso en el que se vivía normalmente³³.

²⁸ *Ibid.*, p. 327.

²⁹ *Ibid.*, p. 375.

³⁰ *Ibid.*, p. 444.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 505.

³³ *Ibid.*, p. 239

La Historia se vive en presente, define a los hombres y da un significado a sus actos. Ya he demostrado en otro lugar³⁴ que la intertextualidad desempeña en la obra novelesca de Taibo una función de caracterización; es decir, un personaje queda mejor definido –e incluso en ocasiones mejor tipificado– por sus lecturas, sus referencias culturales o incluso la música que escucha, que por las descripciones psicológicas que el autor pudiera hacer. Creo, del mismo modo, que en *Cuatro manos* se da una caracterización por la Historia, entendiendo por ello que casi todos los personajes de la novela, ya sean ficticios o reales, están relacionados de una manera u otra con algún acontecimiento destacado de la Historia política del siglo XX.

El ejemplo más significativo, ya en el primer capítulo, es el de Stan Laurel, que presencia el asesinato de Pancho Villa en Parral en 1923. En este caso concreto, la función de esta caracterización por la Historia es doble. Ante todo es el recurso que Taibo utiliza para conferir realidad al viaje a México que le inventa a Laurel y que permitirá seguidamente, por medio de un misterioso premio de periodismo que quiere fundar en México en compañía de Tomás Fernández, justificar la intrusión de los periodistas Greg Simon y Julio Fernández en el asunto Camacho. El propósito es demostrar, fundamentar, los hechos de ficción inventados por el autor (el viaje de Laurel a Parral), a través de su relación con el acontecimiento histórico (el asesinato de Pancho Villa), utilizando la Historia como aval de la ficción para que sea creíble lo que inventa. La otra función es vincular a Laurel con la ideología revolucionaria, tema que abordaré más adelante.

Si bien el caso de Stan Laurel es interesante, ya que se trata del primer capítulo y de un personaje histórico que incorpora la diégesis novelesca, en absoluto es un caso aislado, y Taibo se esfuerza por asignar a sus personajes profesiones o actividades que exigen una relación constante con la Historia: periodistas (Greg Simon, Julio Fernández, Stoyan Vassilev), agentes secretos (Alex, Benjamín, Armando) o revolucionarios internacionalistas (Saturnino Longoria, Tomás Fernández), todos ellos vectores preferenciales de la representación de la Historia en la ficción así como portadores de un discurso crítico sobre esa Historia. Bastará con señalar algunos fragmentos en los que Taibo acumula, como un listado, los momentos importantes de la Historia que vivieron sus personajes.

³⁴ S. RUTES, *Stratégies de l'intertextualité dans l'œuvre policière de Paco Ignacio Taibo II*, tesis de doctorado, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2003, [n. p.].

Es, por ejemplo, el caso de Vassilev –cuya biografía se relata en los trece capítulos titulados «¿Te gusta un búlgaro así?»– que va desgranando recuerdos cuya cronología es incapaz de ordenar:

Los entrenamientos militares de los campesinos chinos organizados durante el auge de las guardias rojas de Hai Lu-feng en 1923, con sus lanzas de tres metros y las picas adornadas con lazos de colores, bien podían estar después en el transcurrir de los recuerdos revisados, de las aterradoras tardes de Madrid bajo las bombas en el 37 y un poco antes de la insurrección de Montenegro en el 41...³⁵

Fragmentos que no sólo vinculan a los héroes de ficción con momentos de la Historia, sino también con figuras históricas. Volviendo a Vassilev:

Stoyan podía decir que había tomado té con P'eng P'ai en Hai Lu-feng, café con el Che en el aeropuerto de Sofía y vino tinto con Durruti en la Casa de Campo en Madrid. También podía presumir que Stalin una vez le había dicho: “No me gusta como piensas, Stoyan, siempre te aproximas a las cosas por el lado equivocado”.³⁶

En el 61 estuvo en La Habana con el Che, pero en el 65 había estado en las montañas venezolanas de El bachiller entrevistando a Américo Martín y tenía una foto tomando vino con el comandante mirista Miguel Enríquez. Se decía que había sido íntimo amigo de Raúl Sendic y que cuando viajaba en aviones de KLM o Air France pintaba en los baños estrellas tupamaras; había entrevistado a César Montes en Guatemala...³⁷

O, en el caso de Julio Fernández y Greg Simon:

Estuvimos con el francés Pisani en Nicaragua y con Kapuscinski en Bolivia. Hasta le echamos una mano en la entrevista con la viuda de Coco Peredo, ¿te acuerdas? Y le bailamos la exclusiva más de una vez a Leguineche, el español, en El Salvador... Dormimos en la misma habitación que Wallraff durante el asunto Palme en Estocolmo...³⁸

Por otro lado, un análisis somero de los acontecimientos y figuras históricas anteriormente mencionadas, revela que todos tienen relación con la historia insurreccional del siglo XX cuyo origen parece remontarse a la guerra civil española con la que casi todos los personajes están vinculados de una

³⁵ P. I. TAIBO II, *Cuatro manos*, op. cit., p. 242.

³⁶ *Ibid.*, p. 241.

³⁷ *Ibid.*, p. 535.

³⁸ *Ibid.*, p. 194.

manera u otra: Saturnino Longoria, Stoyan Vassilev, Max Lewis y Tomás Fernández fueron combatientes; Julio Fernández, nieto de este último, lee el cuaderno escolar en el que su abuelo cuenta la guerra; León Trotski escribe en México una novela policíaca que se desarrolla en 1936... Ahora bien, la guerra civil –una de las referencias fundadoras de la izquierda revolucionaria latinoamericana y en particular de Paco Ignacio Taibo II, nacido en Asturias– connota positivamente a los personajes que participaron en ella –en el bando bueno, se sobreentiende– y a los que le están más metafóricamente vinculados³⁹. Lo mismo sucede en el caso de la resistencia francesa, la revolución mexicana o el gobierno de Allende en Chile, entre otros hitos; Taibo confiere a esos acontecimientos revolucionarios un valor que éstos transmiten a quienes los viven: valor positivo para los que se caracterizan por su relación con esas insurrecciones y valor negativo para los que tienen que ver con su represión. Como ejemplo, el caso de Alex, implicado en el asesinato de Roque Dalton, en el de Cabañas, en la represión del exilio socialista chileno en América y, por tanto, metafóricamente en el asesinato de Salvador Allende; o el caso de Benjamín, su acólito, implicado en la guerra de Vietnam y en la tortura de los prisioneros vietcongs.

Éste es, pues, el vínculo que se establece, en el registro de una visión maniquea del devenir histórico, mediante esa función de caracterización entre la identidad individual y el destino colectivo, la historia personal y la Historia con mayúscula: la presencia de personajes históricos, sobre todo León Trotski, permite fusionar “el curso de la historia” y “el curso de (la) historia personal”⁴⁰, mientras que Stoyan Vassilev, siendo una vez más el portavoz de Taibo, impulsa “una aproximación diferente a la historia”⁴¹ que reduzca la Historia con mayúscula a la acumulación de “las pequeñas historias”⁴².

La Historia como epopeya: érase una vez la revolución

Cabría hacer una relación no exhaustiva de los acontecimientos revolucionarios con los que están relacionados los personajes de *Cuatro manos*:

³⁹ Valen todos tipos de vínculos, desde el más complejo hasta el más tenue, pasando por las relaciones soñadas o deseadas, en los casos de Vassilev (“prologó la edición búlgara del *Diario del Che* cuando lo que se debió haber hecho es haber estado allí”, p. 241) o de Julio Fernández (“mi falsa memoria también me decía que había estado tomando café con el Che, pero eso era imposible, nunca lo había visto”, p. 107), lo que por otra parte es una forma de relacionar ambos personajes mediante sus relaciones con el Che: uno tomó café con él, otro sueña con haberlo hecho.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 287.

⁴¹ *Ibid.*, p. 240.

⁴² *Ibid.*

revolución mexicana (1910-1920), revolución bolchevique (1917), levantamiento campesino de Haifeng en China en 1923, derrocamiento de Gerardo Machado en Cuba en 1933, revolución minera en Asturias en 1934, guerra civil española (1936-1939) (especialmente la batalla de Guadalajara y la defensa de Madrid), resistencia francesa (1939-1945), insurrección de Montenegro en 1941 contra el ocupante italiano, insurrección comunista de 1944 en Bulgaria que derroca al gobierno aliado de Alemania, maquis anti-franquista, revolución castrista (1959), movimientos revolucionarios en Venezuela (Américo Martín) (1960-1971), Uruguay (Raúl Sendic) (1962), Guatemala (César Montes) (1964-1987), expedición boliviana de Ernesto Guevara (1967), gobierno de Allende en Chile (1970-1973), revolución portuguesa de los claveles en 1974, guerra civil en El Salvador (1979-1992), revolución sandinista de julio de 1979...

Los acontecimientos de este fresco revolucionario están unidos por los innumerables hilos de las tramas narrativas tejidas por Taibo. Sería difícil desenredar la madeja, pero se pueden devanar algunos hilos partiendo de ese nudo narrativo que forman los periodistas Julio Fernández y Greg Simon:

–Julio, nieto de Tomás, quien participó en la guerra de España y en la resistencia en Francia, está relacionado con los personajes de Longoria, Lewis y Vassilev, y coincidió con Laurel poco después de que éste presenciara el asesinato de Pacho Villa;

–los dos periodistas publican la novela de Trotski, que se desarrolla durante la guerra civil;

–ambos cubrieron para sus respectivas revistas las insurrecciones de Portugal, El Salvador, Nicaragua, “buscando revoluciones en cualquier puta esquina del mundo para enamorarse de ellas”⁴³.

Como vectores de Historia, están en el centro de una red que une los acontecimientos históricos entre sí y les da una coherencia subterránea, invisible, bajo el “rompecabezas”⁴⁴ del estallido narrativo de la novela como de los hechos.

Otro modo de armar este *puzzle* son las biografías individuales que unen los hechos aislados y construyen recorridos y destinos: es el caso de la biografía de Stoyan Vassilev, ordenada cronológicamente en el capítulo «¿Te

⁴³ *Ibid.*, p. 352.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 240.

gusta un búlgaro así? (I)» en una lista cuyos puntos van numerados del 1 al 19, o la de Max Lewis, organizada en un álbum de fotografías cuyo objetivo es mostrar “el sentido de la historia”.

De este modo se van construyendo dos historias: la Historia revolucionaria y la Historia contrarrevolucionaria (articulada en *Cuatro manos* en torno al personaje de Alex, vinculado con el imperialismo, el fascismo, el militarismo, la guerra sucia, Vietnam, la contrarrevolución...), paralelas y antagónicas y cuya confrontación dialéctica da sentido a la Historia tal y como la concibe Taibo: la Historia del siglo XX adquiere coherencia en la oposición maniquea de las dos fuerzas, la progresista y la reaccionaria.

Por esta razón he incorporado el término epopeya en el título de este trabajo: Taibo concibe y narra la Historia como la crónica de una epopeya guerrera que enfrenta pertinazmente las mismas fuerzas –léase las mismas ideologías– por mediación de héroes que combaten por la misma causa. En el caos de la Historia, Taibo sigue la pista de una continuidad épica que dibuja una genealogía revolucionaria en la que también vuelca su trabajo como historiador: los estudios que realiza sobre Miguel Hidalgo y los padres de la patria, el anarquista Sebastián San Vicente, Buenaventura Durruti o P’eng P’ai, Pancho Villa, Ernesto Guevara o incluso Cuauhtémoc Cárdenas van construyendo un linaje de héroes –en el sentido épico– de esa lucha revolucionaria de la que *Cuatro manos* es el compendio enciclopédico que reúne y unifica todos los procesos insurreccionales del siglo XX.

Julio Fernández y Greg Simon son, por tanto, los herederos de aquellos héroes antifascistas que fueron Vassilev (recordemos el episodio del café con Guevara), Longoria o Tomás Fernández, resueltos a crear una “continuidad en el futuro”⁴⁵, propósito que alienta el álbum de fotos de Lewis y los cuadernos autobiográficos de Tomás. En las Brigadas Internacionales en las que participaron “estaban resumidos veinte años de guerra social”⁴⁶, dice Taibo, cuya novela resume por su parte un siglo de luchas sociales que abren la puerta a luchas más antiguas –uno de los batallones de brigadistas se llama “el Comuna de París”⁴⁷– e incluso hacia la ficción como sucede con la reescritura antiimperialista que hace Vassilev de las aventuras de

⁴⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 358.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 324.

Sandokán⁴⁸ en la prisión de Plevén, (en una situación sin duda inspirada en la de Piotr Kropotkin prisionero en la fortaleza de San Pedro y San Pablo).

Enfrente de estos héroes están los otros, “ellos”⁴⁹, esa “legión de demonios que habían estado a lo largo de los 70 últimos años del otro lado de la barricada”⁵⁰, una amenaza incomprensible y perenne que Taibo define en estos términos:

¿A quién le importaba quién eran esta vez los “ellos”? “Ellos” estaban siempre por ahí, deshaciendo países, inventando fronteras, organizando complejos complots que sólo entre sí entendían. Echando agua en el vino y rellenando de mierda los periódicos.⁵¹

De modo que la Historia en *Cuatro manos* es la crónica de la confrontación maniquea de dos principios, dos ideologías relativamente imprecisas y difíciles de definir, pero fácilmente identificables. Taibo va persiguiendo minuciosamente a lo largo del siglo XX las batallas de esa interminable guerra para dotarla de héroes, salvándolos del olvido, como en *Arcángeles*, o inventándolos, por lo general a partir de elementos de biografías de revolucionarios históricos, como en el caso de Vassilev y Kropotkin. Poco a poco va construyendo un panteón y una historia de la izquierda revolucionaria. Una memoria colectiva para la izquierda mundial, ése es el proyecto de Historia de Paco Ignacio Taibo II. Su Historia, de inspiración marxista, no es la de la lucha de clases, sino la de la lucha de las fuerzas progresistas y democráticas, al margen de las disputas ideológicas y de las “sectas”, como dice en *Arcángeles*⁵², contra las de la reacción. Un concepto que puede ser tachado de ingenuo pero que, en definitiva, convierte *Cuatro manos* en un auténtico manifiesto por una Historia revolucionaria.

⁴⁸ Véase: M. LETOURNEUX, « Révolte et révolution : des tigres de Salgari à ceux de Paco Ignacio Taibo II » in *Belphégor*, n° 3, novembre-décembre 2002.

⁴⁹ P. I. TAIBO II, *Cuatro manos*, *op. cit.*, p. 628.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 599.

⁵¹ *Ibid.*, p. 628.

⁵² P. I. TAIBO II, *Arcángeles*, *op. cit.*, p. 12.

Historia e historia en la novela policíaca *Los años marchitos* de Rafael Menjívar Ochoa

Isabelle LOPEZ GARCIA
SAL / CRIMIC
Paris IV

Los años marchitos de Rafael Menjívar Ochoa se inserta en la literatura contemporánea centroamericana ya que el autor es salvadoreño. Tuvo que exiliarse con su familia en 1973 cuando estalló la guerra civil. En 1976 llegó a México con 17 años. Se dedicó al periodismo trabajando en *El Día*, *La Jornada* y también en la agencia de prensa de la guerrilla de la que no tardó a ser excluido por sus lecturas pequeñoburguesas. Publicó sus primeros libros *La noche de Clarence* (1983) y *La historia del traidor de nunca Jamás* (1985). Obtuvo el premio literario costarricense “Ramón del Valle Inclán” en 1990 por su primera novela policíaca. Es la primera obra de lo que era, hasta el año pasado, una trilogía policíaca. Últimamente se publicó una cuarta novela *Cualquier forma de morir* (2006)¹.

Dentro de la literatura latinoamericana contemporánea el género policíaco o negro tiende a ser cada vez más cultivado². A menudo se nos ofrece un contexto social con fondo de crisis y denuncia lo cual de manera indirecta compromete a los autores. De esta forma se evidencia el origen del género es decir el cruce de una historia social y de una historia de letras como lo especifica J. Dubois³. Por consiguiente, podemos preguntarnos ¿por qué

¹ Las referencias de las obras policíacas citadas del autor son las siguientes: R. MENJÍVAR OCHOA, *Los años marchitos*, San Salvador, Istmo Editores, 1991; *Los héroes tienen sueño*, San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 1998; *De vez en cuando la muerte*, San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002; *Cualquier forma de morir*, Guatemala, F&G editores, 2006.

² BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, Paris, Payot, 1964, p. 185. Así se destacan hoy las novelas de Paco Ignacio Taibo II, Díaz Eterovic e incluso Luis Sepúlveda con *Hot Line*: L. SEPÚLVEDA, *Hot Line*, Paris, Métaillié, 1999.

³ J. DUBOIS, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, pp. 174-188.

elegir este género para expresarse? ¿Permite la novela policíaca o negra un tratamiento particular de la Historia o simplemente, encuentra la Historia un lugar predilecto para escribirse en la novela negra? ¿Puede la novela policíaca sobrepasar la ficción para convertir el contexto novelístico en Historia? Es decir, ¿se resume la Historia, mediante la ficción, a la historia de un crimen? ¿La Historia, la hacen los crímenes? ¿Cómo se articulan en la novela policíaca historia e Historia?

Rafael Menjívar Ochoa es un escritor comprometido con la historia y su obra plantea las preguntas que nos propone este coloquio: ¿cómo se entiende la Historia en la novela *Los años marchitos*? ¿De qué historia se trata? Mediante el análisis de dicha novela intentaremos acercarnos a elementos que contesten a estas preguntas. Por eso, proponemos observar en qué consiste la historia que nos cuenta la obra. También veremos cuáles son el contexto y los vínculos que unen Historia y novela negra en este caso para finalmente observar cómo se articulan Historia e historia.

La novela del autor salvadoreño relata, mediante un personaje narrador masculino cuyo apellido y nombre desconocemos, la historia de un complot⁴. A partir de su presente y acudiendo a la memoria, el narrador describe su papel en este complot y la encuesta que lleva a cabo. Por consiguiente, el relato es analéptico y la memoria es convocada de entrada.

Se abre el texto *in media res* a partir del inicio de los problemas personales del narrador. Rápidamente se mezclan la historia personal y la Historia del país a la par que la búsqueda connotada por la encuesta y la búsqueda de identidad del propio narrador tanto más cuanto que conviven dos historias: la personal y la de la encuesta con la historia del crimen. Así define Todorov la obra de enigma⁵, aquí se mezclan novela negra y de enigma.

Ahora bien, el director de una radio, llamado El Calvo, le dice al personaje narrador que vuelva para septiembre. Nace el suspense: ¿quién habla, en qué año?⁶ ¿Qué año?, sí. Ya desde el título se plantea el tema del tiempo,

⁴ El autor confirma la influencia de la obra mexicana *El complot mongol* de Bernal.

⁵ “Ce roman ne contient pas une mais deux histoires : l’histoire du crime et l’histoire de l’enquête [...]. La première [...] correspond à la réalité évoquée [...] ; la seconde, au livre lui-même, au récit”. T. TODOROV, *Poétique de la prose. Choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1978, pp. 11-12.

⁶ Este ambiente se debe a la retención de información y a la información con retención de información hasta el final. El esquema de la campana invertida en la obra de Alsina y Debax lo ilustra muy bien. J. ALSINA, M. DEBAX, «‘Suspende’. Ensayo de descripción de un hacer informativo», *Suspens/Suspense*, Paris, Ophrys, 1993, p. 25.

del tiempo pasado. Será una preocupación mayor a lo largo de la diégesis⁷ y luego veremos por qué, puesto que enfocamos el análisis en relación con la Historia.

El narrador de repente se queda sin trabajo. Sus situaciones laboral y financiera precarias serán, en parte, la causa de su malestar, de su crisis existencial⁸. Le informa su jefe que van a programar “venezolanas” que son más baratas. Alude evidentemente a radionovelas o a radioteatros y el contexto es mexicano. Varios indicios lo indican en el texto como el nombre de Guadalupe su compañera de trabajo, la muerte del cantante Javier Solís, el sindicato corrupto, el hecho de salir a Estados Unidos para realizar sus sueños y tener éxito en cuanto actor ya que el personaje narrador es actor. Nada trivial, si se considera que puede desempeñar numerosos papeles y tener así varias identidades. Su crisis pone en tela de juicio todas sus creencias y su personalidad para al final resultar múltiple. Además, su herramienta de trabajo, si así se puede decir, es el cuerpo. Sobre el cuerpo y la voz volveremos más adelante. Cabe señalar que su voz es famosa por todo el país como la voz del villano. Por eso será contratado por una policía especial que quiere montar un complot para justificar la muerte de un rico industrial, Jiménez Fresedo, que es candidato a la elección presidencial. La situación laboral, pese a todas las dudas y a toda la culpabilidad del personaje narrador, hace que él acepte. Además, no sabía muy bien de qué se trataba al principio. El Hombre de la poltrona, así se llama el jefe de la policía especial, le entrega un sobre con material: fotos, testimonios, fichas de estado civil, cartas. Lo único que le dice es que tiene que repasar y ensayar y volver cuando esté listo. Finalmente, el lector se va enterando de qué se trata, mientras el personaje narrador va descubriendo lo que tiene que cumplir. El personaje presta su cuerpo y sus cuerdas vocales para hacer un falso testimonio:

Dentro de mí, el muchacho trigueño guardó un silencio muy largo. Y yo, en lo personal, comenzaba a irritarme. No quería estar allí. No me remordía la conciencia; simplemente no quería estar allí. Pero el trigueño se me había instalado en el cuerpo, con su voz y sus gestos, y nada dependía de mí⁹.

⁷ Un personaje de la novela, María, lo dice “No hay tiempo. Mañana se convierte en diez años, ya viste, y diez años se convierten en toda la vida”. (p. 71)

⁸ A propósito de crisis existencial análoga a la crisis social véase la definición de la novela negra de J. DUBOIS, *Le roman policier...*, cit., p. 217 : “La concurrence de deux histoires, la lutte entre obscurité et clarté, le transfert des rôles, la sémiologie indicielle : autant de points du texte où l’on peut voir se jouer les équivoques de l’être et la poursuite jamais satisfaite de son unité, de sa stabilité [...]”.

⁹ R. MENJÍVAR OCHOA, *Los años marchitos*, San Salvador, Istmo Editores, 1991, p. 85.

El relato funciona como las cajas chinas. Los recuerdos del narrador de diálogos que están antes en la diégesis, o de los sueños premonitorios con los muertos de la historia, tejen la solución al enigma, el por qué lo contrataron:

La advertencia de Guadalupe en mi sueño había sonado clara; ella me había dicho para qué me contrataron, aunque de momento yo tratara de negármelo. Voces, eso era. Voces. Yo era una máquina de hacer voces. [...] Muchísimas voces. [...] La noche anterior mi vigilante me había dicho que oírme era como oír hablar a muchas personas al mismo tiempo. Era casi un homenaje.¹⁰

El muerto y primer secuestrado, Jiménez del que le habló Guadalupe antes de su muerte y del que no sabía nada, hace el vínculo entre las dos historias. Es divertido notar que el que investiga nunca sabe nada sobre nada, como lo precisa su compañera Guadalupe. De la misma manera que no sabe nada de lo que está pasando en el país, no sabe que está enamorado de Guadalupe hasta que muere. Para tener informaciones se dirige a la casera que le transmite datos sobre el contexto de crisis del país, sobre la huelga de los estudiantes, sobre la identidad del rico industrial, etc. El autor confiesa que son personajes excesivos, derrotados y dolientes, en constante contradicción. Y añade:

Creo que Bernal me mostró cómo funcionaban las cosas del poder en México, cómo con un sistema tan sólido como era el del PRI era imposible delinquir en serio si se hacía fuera de las estructuras del poder; Thompson me dio la lógica de los personajes.¹¹

Todos simulan algo, numerosos son actores y hacen teatro para testimoniar en falso o para simular sentimientos. El Yo es múltiple. “Todo es teatro” resuena en el texto a modo de *leitmotiv*¹². Los lugares primero atractivos y acogedores se vuelven infiernos. Se cambian a modo de decorados teatrales, una recámara puede disimular camarines. La vida es teatro. El mundo novelístico se asemeja a una “gigantesca obra teatral o [...] ingente conspiración. Calderón y Kafka como “precursores” de Borges”¹³. Lo ilus-

¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹¹ I. LOPEZ GARCIA, *Estudio de la novela policíaca: Los años marchitos del escritor salvadoreño Rafael Menjivar Ochoa*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Milagros Ezquerro, Montpellier, Université Paul Valéry, 2001-2002, p. 102.

¹² Además las referencias intertextuales de obras de teatro (Pirandello, Genet, etc.) o cuentos de hadas (Hansel y Gretel, etc.) salpican la novela.

¹³ N. PONCE, S. PASTORMERLO, D. SCAVINO, «El gran complot», *Literatura policial argentina: Waileis, Borges, Saer*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1997, p. 57.

tran las indicaciones: “Por fin regresaba al teatro”¹⁴, “Todo era absurdo, estúpidamente absurdo e innecesario”¹⁵, “Todo teatro”¹⁶, etc. También el título remite al de una radionovela. Es decir que el personaje narrador es víctima de su condición fatalista de hombre-cosa evocada en la noción borgiana del Gran Complot de la que no puede escapar a pesar de haberlo intentado, siempre volvemos al “libreto”. Podemos añadir incluso el *leitmotiv* azuelano de *Los de abajo*: “Así es manito, qué le vamos a hacer”.

Para resumir, el personaje narrador es contratado para testimoniar en falso haciéndose pasar por un joven guerrillero que encontraron muerto en su celda y así cubrir el asesinato por parte de la policía del rico industrial que se presentaba como candidato a la elección presidencial. Como lo explica el hombre de la poltrona al personaje narrador señalándole una foto del periódico, el presidente debe ser siempre el mismo:

Era una foto en la primera plana del periódico. El presidente recibía un beso y un ramo de flores de una anciana llena de arrugas durante la inauguración de una escuela en el centro del país. En una nota se describía el acto y se citaban algunas frases del discurso del presidente.

-¿Está seguro de que no hay nada fuera de lugar?

-Se publican veinte fotos como ésta todos los años. Hasta he sospechado que la anciana siempre es la misma.

-No lo es. Pero el presidente sí debe ser siempre el mismo.¹⁷

A la pregunta por qué lo mataron contesta el personaje narrador durante la falsa entrevista con los periodistas:

[...] había un agujero grande en todo su invento y yo estaba llenándolo: a nadie se le había ocurrido decir por qué habían matado al industrial. Jiménez era un oligarca, un representante de la derecha, pero había gente que lo seguía. Por eso decidieron matarlo, para evitar que el pueblo se desviara de la lucha.¹⁸

La corrupción resalta en la puesta en escena con los periodistas, así pudo mantenerse en México el PRI y así se institucionalizó la revolución. El

¹⁴ R. MENJÍVAR OCHOA, *Los años marchitos*, op. cit., p. 51.

¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹⁸ *Ibid.*, p. 89.

contexto de la obra nos da las claves históricas y propone la solución a varias ausencias. Éstas son relevantes en el número importante de muertes¹⁹. Muertos debidos a enfermedades, guerrilla, suicidio, crimen, complot. Los muertos tienen nombres y apellidos mientras que los vivos no. Este procedimiento escritural tiende a hacer más presente a los ausentes y viceversa. El ambiente es el de una película de los años 50, con balacera, guardaespaldas, falsos testimonios, vida familiar en crisis²⁰, sospecha²¹. El escritor hace hincapié en la corrupción y la manipulación ideológica del PRI (Partido Revolucionario Institucional) para mantenerse en el poder:

Lo de Jiménez Fresedo no existió, ni nada parecido. Siempre hubo líderes y caudillos en México, y hay historias similares que se resolvieron con unas amenazas de muerte contra la familia y algunos millones de pesos. De lo que traté de hablar un poco en la novela fue de cómo un sistema monolítico, tan complejo como el mexicano, debe regularse de muchos modos: desde mantener una imagen de perfección hasta tratar de conservar esa perfección que no existió ni puede existir. “Revolucionario” e “Institucional” en la misma frase es una contradicción flagrante, y refleja mucho lo que pensaban y cómo veían la cosa.

Por lo demás me pareció que debían existir oficinas y cuerpos como los de “Los años marchitos” y “Los héroes tienen sueño” para manejar un sistema tan complejo, y que debía ser gente que se moviera fuera de las reglas del propio sistema para hacer que el sistema funcionara: gente rara, pero en el fondo honesta (desde el punto de vista del Estado, claro: una intercorruptabilidad un tanto enferma y fanática).²²

El vínculo entre historia e Historia lo posibilita la presencia de ausencias (cadáveres, preguntas sobre el sistema, desaparecidos, etc.) a la par que la presencia de una encuesta. Basta recordar el sentido etimológico de la palabra griega “historia” para que resalte la encuesta en ambas áreas. Además, se advierte que el relato ficcional latinoamericano vincula a menudo

¹⁹ Las referencias a muertos o los muertos intradieгéticos son los siguientes: el ataque de asma de Guadalupe, la casera, las Víctimas: Jiménez Fresedo –el rico industrial-, el triguero –Juan Pablo Escudero Becerra, el cantante Javier Solís, los dos cristianos del guardaespaldas, los 30 villanos de sus radioteatros, el esposo de María cuando hace un falso testimonio haciéndose pasar por la mujer de Virgilio, el hermano chico y sus padres.

²⁰ Al personaje narrador lo caracteriza la soledad. Es soltero, sus padres y su hermano menor murieron en un accidente y su hermana mayor ya no se habla con él.

²¹ Se hacen eco en el texto las expresiones siguientes: “Mi mundo lógico comenzaba a irse al demonio”, “Mi mundo lógico no dejaba de irse al diablo”.

²² Citado en I. LOPEZ GARCIA, *Estudio de la novela policíaca...*, op. cit., p. 92.

crimen e Historia interesándose en la conspiración política²³, también es el caso en nuestra novela. Es más, siempre es una historia pasada, se retoma el tiempo pasado para explicar el presente. Así lo presenta Elfriede Müller respecto a la novela policíaca francesa:

Dans le polar, les événements historiques sont rattachés à des destinées individuelles et ce sont en un sens des témoins de l'époque, des survivants [...].²⁴

La ausencia en las novelas policíacas es múltiple. Acercándonos más al proceso histórico, las observaciones de Paul Ricœur revelan que hay Historia porque existe una pasión incondicional por el pasado. Hay Historia porque hay una ausencia de las cosas en las palabras, de lo denominado en los nombres. Doble ausencia, nos dice, “ “de la chose même qui n'est plus là” et de l'événement qui “n'a jamais été tel que ce qui a été dit” ”²⁵. Finalmente, el gran enigma, el de la muerte y de la condición humana a la hora de mirarse ante el espejo, como el personaje narrador en la obra, es un cetro espejeante²⁶. Excepto que la historia que nos propone la obra sirve de memoria de la Historia mexicana nunca dicha o siempre sobrentendida, la de una revolución traicionada, corrupta, puesto que:

La novela está ambientada en 1967, o por allí. En ese momento la revolución, en efecto, ya está institucionalizada: nada puede mejorarse, nada puede ser mejor y cualquier cosa que la ataque es casi una traición; eso se vio claramente en octubre de 1968, con la masacre de Tlatelolco. [...] En la novela traté de hablar un poco del ambiente previo a eso: comienzan las marchas de los estudiantes, empieza a verse oposición política de verdad. [...] Por otra parte, desde 1958, con la llegada de Adolfo López Mateos a la presidencia, el país había dado un viraje muy particular. Tras las reformas severas de Cárdenas entre 1936 y 1940, había habido un movimiento dentro del PRI para darle prioridad a los empresarios, con el gobierno de Mateo Alemán. Con López Mateos se trata de volver a una política más centrada en beneficios sociales, etcétera. López Mateos apoyó a Fidel Castro para que tomara el poder [...]. Lo que hacía falta, pues era democracia.

Para 1967 (volvemos a la novela), con el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), los empresarios trataban de recuperar sus fueros.

²³ J. GARCIA-ROMEY, « Crime, Histoire et fiction » in *Cahiers d'études romanes, Roman policier et histoire. Amérique Latine*, n° 15/2, Université de Provence (Aix-Marseille 1), 2006, p. 90.

²⁴ E. MÜLLER, « Le polar français » in *Le roman noir*, Paris, Les librairies du groupement Initiales, Dossier Initiales n° 20, s. d., p. 9.

²⁵ P. RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 480.

²⁶ M. LEIRIS, « Le sceptre miroitant », *Mots sans mémoires*, Paris, Gallimard, 1969, p. 11.

No es que no tuvieran muchos, pero no dictaban la política del país como en la época de Miguel Alemán. Y de repente Díaz Ordaz se encuentra con la paradoja: un sistema perfecto hace aguas por todas partes. Entonces acusa a los comunistas de querer joder el país, identifica a éstos con los guerrilleros y arma la matanza. Al mismo tiempo, tiene severos problemas con los empresarios. Y los militares están furiosos porque deben reprimir al pueblo al que pertenecen de origen.²⁷

Se nota que la novela, a partir de hechos históricos que marcaron al país (crímenes, traiciones, corrupciones), crea una especie de México mítico que casi podríamos decir que nunca existió. La falta de descripciones e indicaciones inauguran un México de película policial de los cincuenta pero explica el autor, “[...] que empieza a convulsionarse para llegar a los setenta sin pasar por los sesenta”²⁸.

Para concluir, la escritura policíaca, subrayaba Dante Barrientos Tecún, suele examinar la Historia. Se empeña en representar ese sentimiento de impotencia o de desencanto. A semejanza de la “vida misma”, nada es cierto, “teatro” dice el narrador. A través de la puesta en abismo, el personaje narrador alcanza una verdad universal: la impotencia del ser humano ante la muerte. Nada es cierto en este mundo tanto más cuanto que si se considera el origen de nuestra novela no es mexicano sino salvadoreño²⁹. No obstante, los crímenes políticos por parte de la policía, los medios de comunicación, los periodistas cómplices del poder que quieren mantener un sistema corrupto, como en el caso del México priista, y las encuestas nu-

²⁷ Correspondencia con el autor, I. LOPEZ GARCIA, *Estudio de la novela policíaca...*, op. cit., p. 92.

²⁸ *Ibid.*, p. 94.

²⁹ *Ibidem*, pp. 99-100. En una correspondencia Rafael Menjívar Ochoa relata lo siguiente: “Hubo un locutor en El Salvador llamado Antonio Hernández y conocido como Albertico Limonta (este último era el nombre de uno de sus personajes más conocidos). Tenía varios programas de radio y un gran don para las voces. Llegó a sustituir a locutoras de radionovelas sin que nadie se diera cuenta del cambio; eso pasó un par de veces en Honduras. En 1970, un grupo de jóvenes (lo que sería el Ejército Revolucionario del Pueblo) secuestró a un cafetelero para pedir rescate. El cafetelero apareció muerto (después se supo que los guerrilleros lo habían entregado vivo pero lo había matado la propia policía). Agarraron a uno de los guerrilleros, que aún vive, y lo enjuiciaron. La única prueba que se presentó en el juicio fue una grabación en la que el tipo confesaba el secuestro, y con ella se le condenó. Pero no dijo una sola palabra durante todo el proceso. A finales de 1971 o principios de 1972, Albertico Limonta se suicidó. El día anterior había hecho un programa bien agresivo en el que amenazaba no se sabía a quién; bien críptico, y muy fuera de su estilo. Como coincidencia (fue en efecto una coincidencia), a unos pasos de la casa de Albertico había un camión de la Guardia Nacional. Cuando sonó el disparo, los guardias entraron tirando puertas y todo; Albertico se había pegado el tiro frente a su esposa. El asunto es que se armó toda una leyenda popular: que Albertico había grabado la confesión del secuestrador, y que éste no tenía nada que ver con el secuestro. Era falso: la había grabado él mismo, y Albertico no había tenido nada que ver.”

meras, relacionan historia e Historia en la novela puesto que a la vez que se establece la búsqueda de identidad del personaje narrador también se revela la Historia, o sea cómo se mantiene un sistema corrupto tan complejo. Ésos son los grandes enigmas que plantea *Los años marchitos*: ¿Cómo se llegó a tal situación? La novela tiende al mundo un espejo en el que se descubren los afanes de poder, las taras y los conflictos de la Historia, la oficial y la relatada en la novela (la ausente), y las que existen entre el individuo y esa misma sociedad.

La literatura femenina centroamericana en pos de la(s) verdad(es) histórica(s): *El año del laberinto* (2000) de Tatiana Lobo

Julie MARCHIO
Universidad de Provence

El escritor interesado en novelar el pasado de Costa Rica ya no necesita ir a romper lanzas contra la historia “oficial”. Ahora el desafío es otro: asumir crítica y constructivamente los aportes de los historiadores en vez de simplemente ignorarlos o descalificarlos a la ligera. Iván Molina, historiador costarricense¹

Desde los años noventa, período de transición democrática en América Central, la novela histórica conoce un auge significativo bajo la pluma de las escritoras que se adentran en el universo de la narrativa, un género más bien cultivado por los hombres hasta hace poco². Tatiana Lobo Wiehoff, autora chilena nacida en 1939 e instalada en Costa Rica desde 1967 donde desarrolla el conjunto de su obra, es una de las figuras emblemáticas de aquella narrativa femenina que participa del proceso de redefinición de las identidades nacionales a partir de una relectura crítica del pasado, con el fin de responder a la crisis de representatividad que caracteriza aquel período post-revolucionario en América Central. Como lo dice el crítico guatemalteco Arturo Arias acerca de las prácticas discursivas de ese período:

estamos hablando de una textualidad que indiferentemente del género por medio del cual se manifiesta [...] está intentando constituirse

¹ Iván MOLINA JIMÉNEZ, «Narrativa histórica y narrativa literaria», Ana Paulina MALAVASSI AGUILAR (comp.), *Historia: ¿Ciencia, disciplina social o práctica literaria?*, Costa Rica, Editorial UCR, Cuadernos teoría y metodología de la Historia (1), 2006, cita p. 10

² Es lo que confirma Consuelo Meza Márquez: “La narrativa de mujeres se consolida de manera definitiva en la década de los noventa, y las novelas de Tatiana Lobo dan cuenta de esa madurez con la introducción, en el conjunto del ámbito centroamericano, de la nueva novela histórica”, en «La conformación de una tradición de la narrativa de mujeres centroamericanas» in Werner MACKENBACH (Ed.), *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*, Guatemala, F&G Editores, 2008, p. 250.

como una discursividad que replantea la construcción de la nacionalidad y del sujeto centroamericano.³

Entre luz y sombra, el conjunto de la obra de Tatiana Lobo –tanto los cuentos, las novelas como los ensayos– suele basarse en los documentos de archivo para desvelar ciertos aspectos silenciados por la Historia oficial. Una postura reivindicada por la autora que no suscita siempre la unanimidad entre los costarricenses que ven su identidad nacional cuestionada por una “extranjera” que adoptó su nacionalidad. Es el caso en particular de ciertos historiadores costarricenses que, según la autora, a veces se sintieron amenazados por sus incursiones en el pasado nacional. En una entrevista reciente, Tatiana Lobo confiesa que:

Estoy poniendo en peligro lo que el costarricense cree su identidad. Se siente amenazado obviamente. [...] Les estoy amenazando contándoles una historia que no es la que les dijeron que tenían.⁴

Así, sus dos primeras novelas, *Asalto al paraíso* (1992) y *Calypso* (1996), rinden homenaje respectivamente a las poblaciones indígenas y afrocaribeñas, marginadas histórica y socialmente y cuya identidad fue reconocida tardíamente por la Historia nacional. De este modo deconstruye uno de los mitos fundacionales del imaginario costarricense, el de la “excepción centroamericana”, según la cual Costa Rica es un país caracterizado esencialmente por su “blancura”, su tradición democrática y pacífica, contrariamente a sus vecinos del istmo.⁵

Su tercera novela que nos interesa aquí, *El año del laberinto* (2000), galardonada con el premio Nacional Aquileo J. Echeverría y el premio Áncora del periódico *la Nación* de Costa Rica, por su carácter altamente referencial, se inscribe en cierta coherencia y continuidad con su obra anterior. En efecto, tras un trabajo de investigación preliminar de cinco años en los archivos nacionales de Costa Rica y Cuba, la autora elige recrear un suceso muy sonado en las gacetillas josefinas del año 1894, lo que le ofrece la oportunidad de retratar de manera precisa la sociedad liberal de aquel entonces. Si se trata de un período reconocido por la historiografía como una etapa fundacional de la nación costarricense (1870-1930), Tatiana Lobo pretende precisamente emprender una deconstrucción minuciosa de los

³ Arturo ARIAS, *Gestos ceremoniales, Narrativa centroamericana 1960-1990*, Guatemala, Editorial Artemis-Edinter, 1998, cita p. 274.

⁴ Julie MARCHIO, entrevista inédita a la autora, San Ramón, Costa Rica, 11 de mayo del 2008.

⁵ Ver Carlos CORTÉS, *La invención de Costa Rica*, Costa Rica, Editorial Costa Rica, 2003, en particular el capítulo titulado «Mestizos separados», p. 19.

elementos constitutivos de la identidad y del imaginario nacionales en ciernes en aquel período. Sitúa entonces la diégesis en un momento estratégico, bisagra en la configuración de la idiosincrasia del Estado-Nación. Vamos a ver cómo, mediante la reescritura de un *fait-divers*, Tatiana Lobo propone, por un lado, una versión alternativa de la Historia costarricense y, por otro, una reflexión metatextual sobre la escritura de la Historia.

Una novela híbrida

En una entrevista, la autora declara que *El año del laberinto* “Es una novela con mucha investigación y para la cual fui hasta Cuba. Es una novela política, detectivesca y de género”⁶. Novela híbrida, *El año del laberinto*, se abre con el asesinato sangriento de Sofía Medero de Medero, perpetrado durante la noche del 18 de enero de 1894, calle del Laberinto, en el centro de la nueva capital de Costa Rica, San José. La víctima, asesinada durante el sueño, es una exiliada cubana, madre de ocho hijos, casada con su tío Armando Medero, un rico hacendado que prosperó en Costa Rica tras huir de la represión española que imperaba en la Cuba de entonces.

Un crimen, un culpable por desenmascarar y una pesquisa que empieza, todos los elementos de una novela detectivesca se encuentran reunidos. Empero, se cierra la pesquisa apenas comenzada, llevando todas las sospechas al marido de la difunta. Él se convierte en el culpable ideal a los ojos de la sociedad ya que sus problemas conyugales (Sofía deseaba divorciar y había renunciado a cambio de la hipoteca de los bienes del marido) y sus frecuentes ataques de celos –de notoriedad pública– vienen a ser móviles suficientes como para incriminarlo. El carácter metodológico y racional de la pesquisa que singulariza la novela detectivesca se ve aquí parodiado. La pesquisa oficial es una verdadera farsa, se condena al sospechoso sin examen al final de la novela. ¿En qué estriba entonces el enigma, el suspense propio del subgénero que nos interesa? Veremos más adelante que una pesquisa oficiosa, paralela a la de la Justicia, será llevada a cabo por un periodista, Pío Víquez, quien acabará por sospechar otra verdad pero no podrá cambiar el desenlace. A lo largo de la novela, se mantiene al lector en vilo entre una doble tensión, la versión oficial y la versión oficiosa. La novela se concluye con un final abierto. Si se descarta la versión oficial, la versión del periodista no es más que una hipótesis plausible imposible de confirmar frente a un aparato judicial todopoderoso. La autora, en este sen-

⁶ Ver el artículo «La otra historia por contar», *La Nación, Suplemento Viva*, Costa Rica, 10/05/2000, p. 9.

tido, subvierte los códigos del género policíaco proponiendo una relativización del estatuto mismo de verdad entendida en plural.

Aquel crimen, sacado de la realidad extratextual y documentado en los archivos de la época (en particular, en los periódicos nacionales que se apoderaron del caso)⁷, se inserta en un gran fresco histórico en el que desfilan numerosos personajes y acontecimientos destacados del final del siglo XIX en Costa Rica. La pequeña historia anecdótica, el *fait-divers*, viene asociado a la Historia política de la nación. La pesquisa constituye un pretexto para reconstruir una crónica de la época y evidenciar los mecanismos de poder de aquella sociedad. La diégesis abarca un año, de enero 1894 a enero 1895, y cada capítulo corresponde a un mes de aquel año rico en acontecimientos mayores: la elección fraudulenta del candidato liberal Rafael Yglesias, las huelgas obreras y la interdicción del Partido Independiente Demócrata de Félix Arcadio Montero, la sublevación de los clericales, una campaña de moralización contra la prostitución y la visita de José Martí que viene a preparar la independencia cubana con sus compatriotas exiliados en Costa Rica.

Novela detectivesca, novela histórica, cuadro costumbrista, *El año del laberinto* se presenta también como una novela de introspección. En efecto, la novela pone en escena la voz de la difunta Sofía que emprende una búsqueda identitaria semejante a una cura sicoanalítica después de su muerte. Dicho de otro modo, el lector escucha la voz de la muerta, entra en la conciencia de aquel fantasma que habita el lugar de su asesinato y que se cuenta en primera persona del singular. Aquel monólogo interior sirve de contrapunto a la voz del narrador omnisciente que asume el resto de la diégesis. La multiplicidad de los puntos de vista permite introducir una visión alternativa de la Historia, lo que es una de las características de la nueva novela histórica⁸.

Memoria contra Historia: una sociedad asimétrica

La novela pone entonces en paralelo dos discursos que se estructuran en torno a la oposición espacio íntimo/espacio público, universo femenino/universo masculino, memoria/Historia. Esa doble aprehensión de la rea-

⁷ Ver entrevista inédita Julie Marchio, *op. cit.*, “Iba a investigar a las mujeres asesinadas por celos. Abandoné este proyecto porque empecé a tener pesadillas horribles. [...] Y cuando estoy investigando me encuentro lo de Sofía que no se llamaba Sofía sino Julia Odio de Odio”.

⁸ Ver Seymour MENTON, *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, col. “Colección Popular”, 1993, 311 pp.

lidad pone en tela de juicio el paradigma de la voz autorizada e interroga las relaciones centro/periferia en aquella sociedad. La voz de las mujeres no tiene resonancia en el espacio público. Está totalmente invisibilizada. Sólo después de muerta, Sofía se apodera de la palabra: una voz silenciosa de la cual el lector es el único testigo y confidente.

Si el narrador omnisciente sigue las peregrinaciones de Pío Víquez por la ciudad de San José, el universo de Sofía se caracteriza por el encierro, el espacio cerrado de la casa donde la coge sorprendida la muerte. La ventana, imagen recurrente de la literatura femenina, constituye a la vez un límite y una abertura/apertura sobre el mundo exterior al cual no tiene acceso⁹. Numerosas son las escenas en las que vemos a Sofía atisbar tras los visillos de su ventana, lugar desde el cual se puede ver sin ser vista. Este tópico traduce la restricción del punto de vista de las mujeres, relegadas a un papel pasivo de observadoras de la realidad. Por ejemplo, el narrador confía que:

A ella [Sofía] le hubiese gustado asistir a los bailes y romper su aislamiento, sentirse parte de la sociedad. Por eso, se asomaba discretamente a la ventana cuando el joven Yglesias [el futuro presidente de la República] pasaba frente a su casa. (p. 47)¹⁰

Las únicas mujeres que ocupan el espacio público son las prostitutas que van a ser perseguidas por el gobierno de Yglesias. Encarceladas y luego desplazadas a la costa Caribe en aras de una campaña de moralización, se ven finalmente convertidas en objetos destinados a satisfacer los apetitos sexuales de los obreros agrícolas de las plantaciones bananeras. Lo que se denuncia aquí es una sociedad hipócrita, misógina, que cosifica el cuerpo de las mujeres y les arrebató la palabra. Tanto en el hogar como en la calle, las mujeres no están a salvo. De ahí la importancia para Sofía de emprender una búsqueda personal para crearse “una voz y un cuerpo propios”.

Numerosas son las alusiones al discurso patriarcal del que las mujeres son víctimas. Y, de manera paradójica, suele ser transmitido por la madre, víctima y cómplice, como lo vemos aquí:

⁹ Ver al respecto el artículo de Rafaela BRUMWELL, « La fenêtre : chronotope de la rêverie », *Socio-criticism, Chronotopes : les espaces du temps*, Université de Provence, vol. XV, n°1, 2000 : “La fenêtre, comme élément délimitant deux espaces, sépare l’espace intérieur et fermé de la maison, de l’espace extérieur ouvert. Elle délimite, et peut aussi s’ouvrir et se fermer. On peut, grâce à elle, accéder à l’extérieur par les sens -le regard, l’ouïe, le toucher-, mais elle ne constitue pas un lieu de passage et elle ne renvoie pas non plus à un déplacement corporel.” (p. 78)

¹⁰ Tatiana LOBO, *El año del laberinto*, Costa Rica, Ediciones Farben, 2000, 329 pp. Todas las citas son de esta edición.

Pequeñas prohibiciones que se fueron acumulando sin yo siquiera advertirlo. No ensucies tus calzoncitos, Sofía, siéntate en el excusado. No salgas a la calle sola, Sofía. [...] No te toques ahí¹¹, saca las manos, el diablo te va a llevar. [...] No te mires tanto en el espejo, la vanidad es pecado. No mires con tanto descaro a los muchachos, te pueden creer liviana. No te alces tanto el vestido cuando subes por las escaleras, ni corras tan aprisa, que se te ven las piernas. [...] No comas tanto que puedes engordar. Debes comer más, estás adelgazando,... (pp. 246-247)

El “laberinto” del título de la novela simboliza ese espacio carcelario del discurso que sujeta a las mujeres en el contexto de la época. Pero remite también al camino que recorre Sofía en su dédalo de recuerdos con el fin de entender los motivos de su asesinato. A falta de una respuesta definitiva, se apropia su historia, se crea una identidad propia por un proceso mnémico. El espejo, que no la reflejaba en el primer capítulo, le restituye su imagen de manera simbólica en el *excipit* (“El espejo me refleja y me despide”, p. 326). Tatiana Lobo introduce, de este modo, el papel de la memoria como productor de sentido en la construcción de la historia individual y política.

Si la narración en primera persona permite dar la palabra a las mujeres y deparar otro enfoque sobre aquel período, la postura crítica del narrador que no deja de distanciarse de los personajes así como la utilización de lo carnavalesco y lo grotesco constituyen otros vectores de deconstrucción del pasado y del imaginario nacional.

Así, la libertad ensalzada por aquella sociedad de finales del XIX no es sino relativa como lo vimos en el caso de las mujeres, de la suspensión de las garantías constitucionales y de la instauración de la censura durante la campaña electoral de Rafael Yglesias. Del mismo modo, el narrador, de manera sibilina, insiste varias veces en la dependencia de Costa Rica respecto a los Estados Unidos, con la implantación de las compañías bananeras de Minor Keith (“Los ingleses emprendían la retirada, dejaban el territorio libre a sus primos de este lado del Atlántico”, p. 33). El mismo ideal de progreso viene a ser fustigado por el narrador. El tren, símbolo de la modernidad por antonomasia, está connotado peyorativamente por remitir

¹¹ Notemos que esa manera tabú de la madre de nombrar el sexo de la niña utilizando un adverbio es recurrente en la literatura femenina. Ver, por ejemplo, *El pergamino de la seducción* de Gioconda Belli: “Mi cuerpo me había indicado que algo se haría con el lugar al que mi madre se refería como “allí”. No toques allí. Lávate bien allí”. (p. 19). Gioconda BELLÍ, *El pergamino de la seducción*, Barcelona, Seix Barral, col. “Novela Histórica”, 2005, 331 pp.

de manera indirecta al imperialismo norteamericano y la deslumbrante capital, San José, está descrita como un “gallinero” (p. 11). Finalmente, uno de los símbolos más importantes de la identidad nacional, la bandera, termina hecha pañales en una escena carnavalesca. Con esta novela, la autora emprende una revisión de los elementos fundadores de aquella nación en construcción en aquel momento.

Una reflexión metatextual sobre la escritura de la Historia

En *El año del laberinto*, Tatiana Lobo no sólo propone una versión alternativa de la Historia oficial, a partir de la recuperación de un crimen que dio mucho que hablar, sino que invita igualmente a su lector a una reflexión metatextual sobre la misma escritura de la Historia.

Veamos ahora cómo se efectúa el tratamiento de la pesquisa. Lo dijimos, la Justicia trata el caso Medero de manera expeditiva, el sospechoso está condenado sin examen. La pesquisa oficial es un simulacro, como lo subraya el abogado de Armando Medero que recalca la falta de ética de una Institución que obstaculiza el buen desarrollo de la investigación y la defensa de su cliente:

Por alguna razón que se me escapa, la investigación se congeló en el mismo momento en que se descubrió el cadáver. A los criados los dejaron marchar y al acusado no lo dejaron hablar. Los interrogatorios son tendenciosos. (p. 152)

Si la Justicia aparece totalmente corrupta, la prensa se muestra cómplice del poder, participa también de la creación de una seuda verdad manipulando al lectorado. Pío Víquez, quien fue realmente periodista y director de *El Heraldito*, uno de los periódicos de mayor difusión de la Costa Rica finisecular, se hace el portavoz del discurso oficial en sus artículos y orienta la opinión pública en contra del acusado. Inclusive, aprovecha el caso para aumentar sus ventas, insistiendo en el carácter sórdido del crimen, suscitando la curiosidad malsana de sus lectores. El narrador indica, no sin un deje de ironía, que Pío Víquez cae en el género de la novela por entrega para explotar el caso:

La ciudad sufrió una conmoción cuando *El Heraldito* publicó el testimonio de la pequeña Claudia, de once años, quien aseguró haber visto pasar un embozado con chinelas en dirección al cuarto de su mamá. La visión terrible del padre caminando por la habitación de sus hijitas, con la navaja de afeitar bajo el embozo, conmovió los cora-

zones más duros. Un gran éxito: *El Herald* aumentó en veinte ejemplares su tiraje habitual. (p. 51)

Y el mismo periodista confiesa:

¿Y quién te ha dicho que la prensa se sostiene con verdades? No te me pongás engreído. ¡Para ser un buen periodista, basta con ser un buen chismoso! (p. 267)

De manera paralela, Pío Víquez lleva a cabo su propia pesquisa, adoptando el rol del detective, lo que lo llevará a otra hipótesis, otra posible verdad: Armando Medero hubiera sido víctima en realidad de un complot por parte del Consulado español destinado a evitar que pusiera su gran fortuna al servicio de la causa de la independencia cubana. Encarcelado, desposeído de sus bienes, Armando Medero ya no podría apoyar las pretensiones políticas de sus compatriotas. El suceso anecdótico está entonces fuertemente vinculado con los intereses nacionales. Sin embargo, esa hipótesis quedará sepultada, no será explotada, el periodista se autocensura ya que la noticia, si se confirmara, podría poner en peligro las relaciones diplomáticas entre Costa Rica y España. La razón de Estado prevalece sobre la verdad histórica que se ve ahogada. Sofía y Armando, por motivos distintos, son finalmente víctimas de la sociedad. Como lo dice la protagonista, su palabra no tiene ninguna trascendencia frente a la fuerza todopoderosa del documento escrito. Por estar escrito, el documento de archivo pasa a entrar a la Historia y tiene un carácter verídico cuando la memoria, la mera palabra se reduce al olvido.¹² La novela recalca entonces la dicotomía escritura/oralidad en la conformación de la Historia:

Y yo [Sofía]... yo seré un olvido, un papel amarillento de *El Herald*. [...] Soy una anécdota diminuta, intrascendente entre el precio del tabaco y del azúcar, más importante es el comercio internacional, más importante un enclave colonial. (p. 229)

Tatiana Lobo ficcionaliza aquí el mismo proceso de elaboración de una historia oficial que se fomenta en la complicidad de los diferentes aparatos de poder. Los informes de la investigación policíaca, los documentos judiciales y los artículos de prensa son las primeras fuentes que consultará un historiador interesado en abordar el caso. Introduce entonces una relativización del saber histórico desacreditando los documentos de primera mano.

¹² Ver al respecto el artículo de Valeria GRINBERG PLA, «La novela histórica como un espacio alternativo para la (de) construcción de identidades: sobre *El año del laberinto* de Tatiana Lobo» in *Revista Comunicación*, vol. 12, Cartago, Costa Rica, Número especial dedicado a Tatiana Lobo, pp. 80-91.

De este modo, vuelve a introducir, en el seno de la ficción, de manera indirecta y metatextual, el debate sobre la crisis epistemológica de la historiografía de los años 1960, en torno al estatuto de la verdad en las ciencias históricas.

Patricia Alvarenga, una historiadora costarricense, la resume en esos términos:

El concepto de verdad absoluta ha sido fuertemente criticado en las últimas décadas en el contexto del juicio a la modernidad emprendido por el discurso posmoderno. Por una parte, la supuesta objetividad del investigador se derrumba frente a las limitaciones que impone a la búsqueda de la verdad, su cultura, su visión del mundo y su imposibilidad de aprehender en su totalidad las complejas y cambiantes relaciones de poder. Por otra parte, como lo ha mostrado Michel Foucault, el discurso y el poder están íntimamente entrelazados, de tal forma que no existe la verdad neutral, a secas, desprovista de dispositivos de dominación.¹³

Finalmente, más allá del texto, es el autor de novelas históricas el que se convierte en detective-historiador, en pos de la(s) verdad(es) histórica(s). Siguiendo el paradigma indiciario, con una lógica deductiva, el autor rastrea los indicios que están a su disposición en los archivos para luego, inventar en los espacios dejados en blanco por la Historia oficial. En estos intersticios, Tatiana Lobo concede un papel importante a la memoria femenina arrebatada por la Historia. La novela histórica, por su libertad de recreación de las subjetividades, viene a complementar el trabajo de los historiadores. Ese diálogo actual entre la literatura y la historia, si a veces origina tensiones, suele revelarse fructífero en la aprehensión del pasado. Concluiremos retomando al respecto las palabras de Patricia Alvarenga:

¿Podríamos concebir la Historia aislada de la Literatura y, viceversa, la Literatura de la Historia? Creo que no. Si la Literatura, como sostiene Chacón, se sobreescribe en el texto histórico, también la Historia lo hace sobre el texto literario.¹⁴

¹³ Patricia ALVARENGA VENUTOLO, «Historia y literatura en el futuro próximo: ¿disolución de la historia en la literatura o profundización de un intercambio fructífero entre ambas?», Ana Paulina MALAVASSI AGUILAR (comp.), *Historia: ¿Ciencia, disciplina social o práctica literaria?*, op. cit., cita p. 23.

¹⁴ ALVARENGA VENUTOLO, Patricia, op. cit., p. 31.

CUBA Y LEONARDO PADURA FUENTES

Para una lectura especular de *La neblina del ayer* de Leonardo Padura

Anne GIMBERT
Université du Maine

La neblina del ayer (2005) es la sexta novela de Leonardo Padura¹ que pone en escena a Mario Conde. Éste dimitió de la policía al final de la tetralogía de “Las cuatro estaciones” y por segunda vez, después de *Adiós Hemingway* (2001), lleva una investigación fuera del circuito policial.

Estamos en 2003. La crisis económica, ocasionada por el fin del sistema soviético, sigue causando estragos en Cuba y Mario, quien se dedica ahora a la compra y venta de libros viejos, descubre una biblioteca llena de miles de volúmenes rarísimos de un gran valor económico. Dichas obras dan testimonio de la inmensa riqueza cultural cubana; desgraciadamente sus propietarios, como otros tantos, deben resignarse a venderlas para matar el hambre. En un libro de cocina, titulado *Gusta usted*, Mario Conde encuentra una hoja suelta de la revista *Vanidades*, fechada del mes de mayo de 1960 y que ofrece de un lado una publicidad de máquina de lavar y del otro un artículo anunciando “la última actuación” de la “boleroista” Violeta del Río. La fotografía de la cantante maravilla a Mario Conde y a sus amigos. Enfundada en un vestido de lamé, esta mujer es de una extremada belleza y, a pesar del viejo papel de periódico, ejerce un poder de seducción irresistible. Mario Conde no la conoce, sin embargo tiene la impresión de que desempeñó un papel en su vida. Por consiguiente decide investigar para levantar el velo sobre la cantante misteriosa.

La neblina del ayer no corresponde exactamente a la definición de la novela policial. Primero porque su protagonista principal reintegró la vida civil y segundo porque la investigación consiste en encontrar a una víctima

¹ La séptima si tenemos en cuenta *Muerte de un chino en La Habana*.

antes de buscar a un culpable. Pero precisamente porque hay una investigación, la presencia de la policía, un doble crimen y su elucidación se parece a una novela policial. Por fin, como numerosas novelas policiales, está estrechamente vinculada a la historia y la sociedad. No se trata aquí de llevar a cabo un estudio comparativo entre la verdadera y la falsa novela policial sino más bien de analizar lo que Jacques Dubois llama “la escritura de la sospecha” siguiendo la pista del indicio inicial y de sus *effets de réel*². Estos indicios, a la vez anodinos y turbadores, pueden ayudar a la lectura de esta novela construida en dos partes, con dos narraciones, con un protagonista ex policía convertido en investigador por su propia cuenta, con una heroína cantante de bolero cuyas canciones en las dos caras de su disco se repiten a modo de *leitmotiv*. Así, en esta novela los espejismos son recurrentes. Por consiguiente me pregunté si el procedimiento de *mise en abyme* y los indicios no estaban íntimamente vinculados y si su alcance último no era la expresión de un análisis socio-político, en parte disfrazado, sutil. Para contestar a esta pregunta me fue necesario partir del análisis de estos indicios turbadores.

El primero aparece en la página 52. De la fabulosa biblioteca, Mario Conde saca unos volúmenes entre los cuales encuentra el libro de cocina *Gusta usted* que desea regalar a Josefina, la madre de su amigo Carlos, quien prepara verdaderos milagros culinarios. Mario Conde lo abre al azar y descubre el recorte de prensa entre las páginas 561 y 562. A la primera lectura, este indicio no me llamó la atención, pero después me pregunté cómo Mario Conde podía encontrar algo entre una página impar y una página par. ¿Era un error de Leonardo Padura? Lo dudaba, sabiendo que Padura es un amante de los libros y porque, al empezar la escritura de un libro policial, el novelista sabe que todo indicio es portador de un sentido relevante... Entonces ¿cómo justificar este “error” o este falso *effet de réel*? La reflexión de Jacques Dubois sobre el indicio perverso fortaleció mi proyecto, tratar de comprender las intenciones de Leonardo Padura:

[...] *les effets de réel* ven bruscamente invertirse su valor. Está fuera de duda que la novela policial paga su tributo al propósito y al proyecto realista. No es menos dudoso que usa hábilmente del detalle contingente, para dar verosimilitud a este proyecto. Pero ¿cómo no ver que este mismo detalle puede ser, en cualquier momento, examinado de nuevo a la lectura como huella de una significación oculta, de un sentido aún por nacer? Cuanto más que el lector sabe por ex-

² Jacques DUBOIS, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Ed. Armand Colin, 2005, p. 122.

periciencia que los autores policiales emplean fácilmente el estratagema de la pequeña indicación perversa.³

Por consiguiente era necesario entender el sentido de tal indicio o, por lo menos, encontrar lo que podía ocultar. Parecía necesario seguir el consejo de Mario Conde a su ex ayudante en la policía: “lo más escondido siempre está visible”⁴. Por otra parte, otro elemento parecía a la vez curioso y digno de interés: si la novela empieza con el libro de recetas y el recorte de prensa, también termina con otro libro, encontrado en la misma biblioteca, el de los poemas del gran poeta cubano José María Heredia. Conde lo abre al azar en la página de *Niágara*, el poema probablemente más famoso de Heredia. Estos dos libros que abren y cierran la investigación parecen reflejarse y ofrecer una perspectiva de lectura de *La neblina del ayer*. Habitualmente se pone un marco alrededor de un espejo, aquí los espejos constituyen el marco de un juego de otros espejos que entran perfectamente en la duplicidad propia de la novela policial. Para tratar de entender estos signos, hace falta volver al principio de la novela.

Mario Conde sabe que su instinto es infalible y que cuando éste se despierta debe obedecerle. La impresión experimentada al descubrir el artículo no puede mentir: Violeta tuvo un papel en su vida; no sabe por qué, ni cuándo, ni cómo pero tiene que investigar... Según las apariencias esta cantante fue famosa pero curiosamente nadie se acuerda de ella, incluso sus coetáneos como la madre de Carlos por ejemplo. Es el cura, viejo amigo de su padre, quien le revela el amor de éste por una cantante de bolero. Ya bajo el encanto de Violeta del Río, Mario está conmovido: a cuarenta años de distancia, su padre y él comparten la misma inclinación hacia la misma mujer. Es una razón suficiente para dedicarse a la elucidación del misterio de Violeta del Río. Su investigación lo llevará a interrogar a cuatro ancianos que la conocieron en la década de los cincuenta y en 1960. Gracias a la complicidad de sus informadores de antes Mario consigue encontrarlos. Todos viven en tugurios, parecidos a tumbas⁵, en barrios insa-

³ Traducción propuesta por la autora del artículo. Jacques DUBOIS, *op. cit.*, p. 122 : “[...] les effets de réel voient soudainement leur valeur s’inverser. Il est hors de doute que le roman policier paye son tribut au propos et au projet réaliste. Il est moins douteux encore que, pour donner du vraisemblable à ce projet, il use avec habileté du détail contingent. Mais comment ne pas voir que ce même détail peut être à tout moment repris à la lecture comme trace d’une signification cachée, d’un sens encore à naître ? Et d’autant plus que le lecteur sait d’expérience que les auteurs policiers emploient volontiers le stratagème de la petite indication perverse.”

⁴ Leonardo PADURA, *La neblina del ayer*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005, p. 237.

⁵ *Ibid.*, p. 108: “Rogelito vivía en un diminuto apartamento de paredes desconchadas y rezumantes de humedad, sin vista a la calle, embutido entre otros dos diminutos apartamentos también condenados a mirar la tapia que los separaba del paisaje vecino igual de húmedo y de oscuro.”

lubres y la única razón de vivir, la encuentran en la nostalgia de los tiempos pasados cuando eran artistas, periodista y cuando conocían el éxito, el trabajo, el dinero, el lujo...

Los testimonios de estos cuatro ancianos son idénticos: la belleza y la voz de Violeta hechizaban a todos los hombres y todos se enamoraban de ella: “aquella voz se te metía debajo de la piel”⁶. Tenía una relación con un hombre riquísimo, Alcides del Monte, el propietario de la casa en la que Mario descubrió la maravillosa biblioteca y por él abandonó el escenario. Por fin, según la versión oficial, se suicidó y según el periodista Silvano Quintero, fue asesinada.

Estos cuatro personajes rescatados del pasado cuya decrepitud física se parece a la de La Habana esperan una muerte demasiado lenta en llegar. Sólo Katy Barqué, la cantante de bolero, rival de Violeta del Río resiste los estragos del tiempo. Su descripción parece remitir a Fidel Castro cuyo nombre nunca aparece en la obra de Padura:

[...] Conde había sostenido un impávido rechazo a Katy Barqué [...] En realidad, su rechazo era algo más visceral y se debía a la patente ausencia, por parte de la cantante, del sentido del límite histórico y al empeño de aferrarse, contra viento, marea, lógica, tiempo y medida de lo grotesco, a una preeminencia que ya no le correspondía y que, desde hacía unos veinte años, la había transformado en una caricatura cantante de sí misma, una especie de espectáculo circense. Katy Barqué, como otros, que el Conde conocía, nunca se bajarían del caballo: habría que tirarla de la montura o resignarse a verla morir, calamitosamente, con las riendas en las manos, sin dejar herederos y haciendo el peor de los papeles en el teatro de la vida: el del ridículo.⁷

Estos testigos sacan del olvido una Habana mítica, la de los años cincuenta, aureolada del humo de cigarrillos de los cabarets, la de las noches calientes mecidas por las voces de las mujeres fatales, la del lujo, la de los placeres, la de la mafia⁸. Una Habana donde incluso la prostitución parece corresponder a una vida de ensueño⁹. Una Habana que tenía los mismos vicios que la ciudad de hoy pero con la diversión como suplemento:

⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁸ *Ibid.*, p. 88: “La Habana era una locura: yo creo que era la ciudad con más vida de todo el mundo. ¡Qué carajo París ni Nueva York; Demasiado frío...”

⁹ *Ibid.*, p. 260: “Flor de Loto: De verdad yo nunca vi ni sentí aquello como algo sucio o inmoral, sino como una forma muy práctica y además agradable de ganarme la existencia, de no morirme de ham-

Verdad que había putas, había drogas y había mafia, pero la gente se divertía y la noche empezaba a las seis de la tarde y no se acababa nunca.¹⁰

Es difícil reconocer que esta vuelta al pasado da la impresión de que las cosas han empeorado. Y sin embargo, no debería ser así, después de tantos años de esfuerzos compartidos por todos. Mario Conde y sus amigos a la hora del balance de una vida de sacrificios para alcanzar un porvenir mejor se ven hoy en la obligación de admitir que todos sus esfuerzos fueron inútiles. Su generación heredó un país “condenado a la desproporción”¹¹ y asume una responsabilidad histórica:

¿Cuántas cosas nos quitaron, nos prohibieron, nos negaron durante años para adelantar el futuro y para que fuéramos mejores?¹²

Sufren un “cansancio histórico” dice el Conejo que hace más dolorosa la realidad de su vida de hombres¹³. Lo que les queda por ver es el cambio que se produjo en la juventud. Ya no sirven de nada los títulos y los ingenieros se convierten como Yoyi el Palomo en traficantes de todo tipo. Mario y sus amigos fumaban marijuana y hoy se multiplican las drogas duras. Cada día se comprueba el aumento de la violencia y del proxenetismo. Estos hombres de cincuenta años piensan que la vida pasó al lado de ellos y analizan la tendencia actual a la falsificación, a la malversación como una costumbre adquirida con el tiempo; se dan cuenta de que sus hijos no desean en absoluto parecerse a ellos¹⁴.

El viaje en el tiempo de Mario Conde pone de relieve un presente desesperado, desesperante, desencantado, explosivo y oscuro al lado del cual el pasado parece luminoso. El motivo de este viaje es la búsqueda del asesino de Violeta del Río y Mario Conde lo descubrirá. Pero, después de todo, ¿qué importa hoy? ¿Es realmente necesario encontrar a un criminal que actuó hace más de cuarenta años? ¿Cambia algo? ¿Alivia a alguien? Como

bre, porque cuando lo hacía me sentía bien, me gustaba hacer gozar a los hombres y me encantaba que los hombres me hicieran gozar a mí.”

¹⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹¹ *Ibid.*, p. 199.

¹² *Ibid.*, p. 198.

¹³ *Ibid.*, p. 201: “Ahora que estamos en la media rueda y nos estamos quedando ciegos, además de calvos y cirróticos, ya no tenemos mucho que ver ni mucho que buscar”.

¹⁴ *Ibid.*, p. 199: “Sobre todo no quieren parecerse a nosotros que somos sus padres y unos fracasados de mierda”.

lo dice Jacques Dubois: “nunca el nombre de un culpable abolirá la crisis general”¹⁵. Y lo confirma la reflexión de los amigos de Mario Conde:

Ésa es la jodida en esta historia [...] ¿Quién es el malo?
Es verdad –admitió Carlos–. Una historia sin malos es más complicada.¹⁶

A fin de cuentas, esta mujer quien mató a Violeta del Río ¿no asume una responsabilidad colectiva? Todos culpables, podría decir Mario Conde, quien reconoce haber introducido el caos cuando penetró en la biblioteca de la familia del Monte. Esta fotografía de Violeta del Río encontrada en un espacio imposible ¿no sirve de pista a Mario Conde para “lanzarse en los pozos sin fondo de la incertidumbre¹⁷”? Y esta novela, ¿no sería para Padura un medio para mostrar una vez más que en todo crimen se refleja la sociedad? Establecer la identidad del culpable, ¿permitiría olvidar a los sospechosos y descargarlos de sus culpas y de sus errores? ¿permitiría identificar a la víctima?

Esta Violeta que se traicionó porque dejó de cantar, esta Violeta asesinada por una mano anónima, esta Violeta ¿no sería la metáfora de la Revolución? Esta mujer de la que nadie se acuerda hoy, salvo unos ancianos al borde de la tumba, esta voz a cuyo hechizo todos cedían, ¿no interpretaría el canto melodioso y portador de la esperanza de la Revolución? “Quiero saber por qué se la tragó la historia”¹⁸ dice Mario Conde a sus amigos. El artículo fechado de mayo de 1960, período del acercamiento entre Cuba y la Unión soviética y que anuncia el abandono del escenario de Violeta del Río, ¿no sería la metáfora del inicio del olvido de los principios revolucionarios? El envenenamiento del que es víctima no es anodino: crimen invisible porque crimen de la sombra es el crimen más insidioso, contra el cual nadie puede defenderse, crimen clandestino por excelencia, es el crimen cuya impunidad es frecuentemente probada. Se verifica otra vez en el caso de Violeta cuyo asesino será descubierto sólo cuatro décadas más tarde por un investigador cuyo instinto lo conduce a dilucidar la desaparición de una cantante olvidada por casi todos... Instinto que se despertó ante una representación iconográfica. Mario Conde declara que:

¹⁵ Jacques DUBOIS, *op. cit.*, p. 214.

¹⁶ Leonardo PADURA, *La neblina del ayer*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁷ *Ibid.*, 154.

¹⁸ *Ibid.*, p. 197.

[...] quiere descubrir las verdades finales de Violeta del Río y las razones de su reaparición dentro de un libro de recetas imposibles, hallado en una biblioteca no menos imposible”.¹⁹

Entonces fue cuando me pareció posible dar una respuesta a la pregunta inicial respecto al lugar imposible de las páginas 561/562. Este lugar imposible podía ser un indicio para desembocar en una condena imposible. Para satisfacer las normas de la novela policial teníamos a un culpable que en realidad sólo era una ejecutante!

Entonces ninguna catarsis en esta investigación en el presente. Era necesario volver más lejos en el pasado. La primera vuelta atrás se había hecho con el libro de cocina *Gusta usted*, escrito con “la mala conciencia de la burguesía cubana”²⁰ que Mario Conde, al pensar en la penuria de la isla y en el recurso permanente al mercado negro califica de “terrorista”. ¡La alusión irónica a la situación de delicuescencia de un país donde un libro de recetas puede convertirse en libro terrorista no se le escapa a ningún lector!

La segunda vuelta atrás se hace a través del otro libro que, a pesar de sus convicciones, roba Mario Conde. Es una edición rara de los poemas de José María Heredia. Conde al abrirlo al azar descubre el poema *Niágara*, el poema más famoso del poeta cubano condenado al exilio. ¿Cómo no preguntarse si fue una serie de casualidades las que llevaron a Leonardo Padura a escoger el poema *Niágara*, a darle el nombre de del Río a Violeta y por fin a imaginar una publicidad de máquina de lavar del otro lado de la fotografía de la cantante?

¡Cuánta agua para evocar el destino de una isla! Parecía imprescindible encontrar un sentido a todo ello.

La evocación del río (a través del apellido de Violeta) y de la máquina de lavar de ambos lados del recorte de prensa, ¿no remitiría a una cuestión política? ¿Hacia qué destino conduciría este curso de agua y qué orillas separaría? ¿La del sueño o la de una “gran colada”? ¿No sería esta máquina de lavar el indicio de la gran manipulación de la historia que iba a suceder²¹? Empezando por la noticia del abandono del escenario de Violeta que oculta su suicidio, y éste ocultando su asesinato... Manipulación que empieza quizá durante la primavera de 1960 (la fecha del artículo remite a

¹⁹ *Ibid.*, p. 205.

²⁰ *Ibid.*, p. 49.

²¹ “No: él mismo era una mentira, porque en esencia, toda su vida no había sido más que una empecinada pero fallida manipulación de la realidad”. (p. 205)

mayo de 1960 y sabemos que después *Vanidades* se exiliará en Miami). En aquel momento, la revolución cubana entra en un nuevo ciclo que quizá cause su muerte... En cuanto a la voz de la bella sirena sólo encantará por grabaciones interpuestas... y de Violeta sólo quedará un lejano recuerdo...

Tratándose de ciclos, ¿cómo no interrogarnos también sobre el poemario de José María Heredia que Conde ofrece a su amante? Sabemos, desde *La novela de mi vida* (2001) cuyo protagonista es el poeta cubano, que la noción de ciclos es grata a Leonardo Padura. Y Mario Conde abre el libro en la página de Niágara... Fabulosa catástrofe de agua la de las cataratas norteamericanas al lado de las cuales Heredia, en 1824, no puede dejar de pensar en su isla perdida... El exilio, la revolución, los múltiples trastornos de la historia, ¿no serían la eterna oportunidad de buscar a Cuba y de llorar por ella? Esta última referencia literaria acompañada de una referencia al agua parece ser para Padura la oportunidad de decir otra vez que la historia es un eterno comenzar. En Cuba rodeada por el agua, sometida desde hace cuarenta años al “huracán revolucionario” y cuyos habitantes están condenados a escribir de nuevo una nueva página cada cuarenta años²², la metáfora del agua en todos sus estados y sus usos refuerza el juego de espejos de *La neblina del ayer*: una investigación empezada hoy permite volver atrás en el pasado, llegar a los principios de la revolución para terminarse con una referencia a los inicios del siglo XIX con el tema eterno: Cuba, su historia agitada, sus trastornos (conmociones), su tragedia interpretada aquí sobre un aire de bolero.

A modo de conclusión se puede decir que con *La neblina del ayer* Leonardo Padura emprende una escritura cada vez más compleja a través de un texto con trampas sutiles cuyo alcance es un análisis socio-político amargo. En el contexto cubano (no podemos olvidar que Padura vive y escribe en Cuba), el escritor nos ofrece una novela policial en la que el juego entre el ratón y el gato no se organiza solamente alrededor del investigador y de los sospechosos sino también alrededor del autor y de su libertad de escribir²³. Si se puede hablar de trampas es porque la aparente ingenuidad de los indi-

²² Leonardo PADURA, *Máscaras*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997, p. 111: “[...] esta isla tiene la misión histórica de estar recomenzando siempre, de volver a empezar cada treinta o cuarenta años, y el olvido suele ser el bálsamo para todas las heridas que quedan abiertas.”

²³ “[...] es necesario reconocer que muchos artistas se expresan hoy con mayor profundidad dentro del espacio de esa “libertad condicionada” que se ha ido ganando. Hacerlo, por supuesto, no está exento de riesgos que pueden ir desde la censura hasta el silencio cómplice de la prensa respecto a la existencia y calidad de una obra o artista. Pero el riesgo y la censura pueden ser, también, desafíos a la imaginación.”. «Vivir en Cuba, crear en Cuba: riesgo y desafío», Leonardo PADURA en *La révolution cubaine*, ouvrage collectif, sous la direction de Néstor PONCE, Paris, Editions du temps, 2006, p. 27.

cios da lugar a varias lecturas de *La neblina del ayer*. Una lectura que sólo descubriera la comprobación de una crisis sería, por supuesto, demasiado reductora. A través del *effet de réel* engañoso, de la representación iconográfica, de la referencia a un pasado lejano, Leonardo Padura nos propone una reflexión política más amplia: la de un naufrago colectivo y de una responsabilidad colectiva. La novela policial, con su ficción integrada a una realidad cruel, es probablemente el soporte mejor apropiado para autorizar varias pistas de lectura y despertar sospechas interpretativas. La escritura de la sospecha lleva al lector a una interrogación, no sobre la identidad del asesino (porque lo conoce antes que el investigador, por el intermedio de la doble narración) sino sobre la identidad de la víctima. Al contrario de la novela policial tradicional, los indicios a veces anodinos y sin embargo perturbadores, no fueron dejados por el asesino sino por el autor quien, de esta manera, invita al lector a investigar tras las huellas hábilmente diseminadas. Los espejismos en *La neblina del ayer* conllevan una proyección del investigador sobre el lector, dejándole la tarea última de descifrar la duplicidad de una novela cuya música de fondo remite a la tragedia de la Historia.

El Período Especial se muerde la cola: el policía comilón y la novela negra de Leonardo Padura Fuentes

Fabienne VIALA
Université Paris III

Leonardo Padura Fuentes pertenece a una generación de autores cubanos nacidos con las esperanzas de la Revolución, que decidió, a pesar de las desilusiones causadas por treinta años de Castrismo, no solamente quedarse en la isla, sino hacerse escritor. Para contar los dilemas cotidianos de los cubanos en el Período Especial, durante la grave crisis que pauperiza drásticamente al país tras la caída de la URSS, Padura escoge el género negro y la narrativa policíaca a través de un personaje recurrente, el teniente Mario Conde, el cual emblematiza los desengaños de su generación y el fracaso del sueño del Hombre Nuevo. La tetralogía policíaca de “Las cuatro estaciones” empieza con *Pasado Perfecto* (1991) en el invierno de 1989, fecha simbólica del desmantelamiento del muro de Berlín, vienen después los *Vientos de Cuaresma* (1994) en la primavera, el verano bochornoso de *Máscaras* (1997) y el *Paisaje de otoño* (1998). Conde protagoniza otras tres investigaciones, como policía e investigador especial en *La Cola de la serpiente* (2001) y en *Adiós Hemingway* (2001), como bibliófilo en *La Neblina del ayer* (2005).

La evolución del protagonista, que deja de ser policía para acabar rescatando incunables de las más antiguas bibliotecas cubanas, dibuja un camino iniciático dentro del cual Mario Conde se hace *alter ego* del propio autor. Una relación de reflexividad poética une el escritor a su criatura: Conde tiene la misma edad que Padura, escribe, aunque sea irregularmente y sin asumirlo, y por ser policía, es testigo del mundo derrotado que lo rodea, en una isla de la cual nunca salió. Al recorrer las calles de una ciudad en perdición modelada por la historia, el protagonista se encuentra con embrollos sórdidos que revelan la hipocresía de una sociedad corrupta. El espacio

insular que nutre sus ensoñaciones transforma al *flaneur* habanero en paseante solitario en busca de sentido y de verdad en un mundo donde el verbo y la ideología han sido derrotados. Ser policía sin saber por qué lo es, resolver un caso descubriendo una verdad que demuestra la mentira de una sociedad falsa permite plantear ciertas preguntas éticas y estéticas en un plano metadiscursivo. A través del camino iniciático de su detective-cuentista, Padura parece preguntarse lo que significa ser escritor cubano en la Cuba del Período especial, y cuál es el papel de la novela policíaca en la cultura cubana tras años de represión cultural y de encasillamiento ideológico.

Más allá de la tetralogía, las investigaciones seriales de Mario Conde tienen la particularidad de nutrirse las unas de las otras, y *La Neblina del Ayer* responde finalmente a preguntas existencialistas inconclusas que planteó el personaje en *Pasado Perfecto*. La reflexividad poética de un autor de novela policíaca que cuestiona el género que escoge en el espejo de su propio personaje tiene consecuencias estructurales: la repetición con variación, de una investigación a otra, la recurrencia de preguntas sin respuestas que se nutren del eco de ellas mismas. El Uróburos, serpiente que se muerde la cola a manera de emblema cíclico, parece ser una metáfora adecuada para cuestionar la particularidad poética de la narrativa detectivesca de Leonardo Padura. Cazar la verdad, y atrapar la serpiente por la cola, sería la misión primera del policía habanero al mismo tiempo que del cubano que escribe novelas policíacas, en un periodo desnutrido por mentiras y hambriento de respuestas poéticas.

Hambres, enigmas y máscaras

La tetralogía de “Las cuatro estaciones” coincide con el camino iniciático del personaje de Mario Conde. Cada investigación le obliga a volver atrás en su pasado y a enfrentarse a los fracasos de su adolescencia, sean amorosos o literarios. En *Pasado perfecto* investiga sobre la desaparición de Rafael Morin, eminencia gris del sistema que fue precisamente el estudiante perfecto de la escuela preuniversitaria que le robó el amor de Tamara, con la cual se casó. En *Paisaje de Otoño*, la bella viuda vuelve a Mario. Del mismo modo, después de haber dejado de escribir a los diecisiete años tras la censura de su cuento en la revista estudiantil, Mario se decide al final de la cuarta investigación a escribir una novela, la cual titula significativamente, *Pasado perfecto*. Mario Conde es evidentemente un personaje en búsqueda, y como buen personaje en iniciación, se caracteriza por una vo-

luntad de caminar hacia la verdad, buscando respuestas al enigma de su existencia. Edipo se enfrenta a las tres preguntas de la Esfinge, Ulises al enigma del Cíclope. Mario está hambriento, literalmente y simbólicamente.

Ritualmente, encuentra fabulosas comidas en la mesa de Josefina, la madre de su mejor amigo, Carlos. Su soledad, puntualmente disipada por encuentros cálidos de sobremesa, alcoholizados y musicalizados, se enraíza en una profunda melancolía que no deja de ser una parte esencial de su ser cubano. Al final de *Pasado Perfecto*, después de otra cena, Carlos “el Flaco” recuerda hasta qué punto Mario es “un sufridor”¹. La rutina de un detective que desembosca cadáveres y levanta verdades sucias puede a veces parecerse al cuadro surrealista de Dalí que representa unos relojes blandos, cuando el día parece dilatarse y hacerse preso de un ciclo temporal inacabable y absurdo:

[...] sintió que había atravesado una larguísima mañana de minutos perezosos y horas blandas y difíciles de superar, y vio ante sus ojos un reloj de Dalí.²

Aquella imagen surrealista es la expresión del frecuente sentimiento de angustia de un policía y paseante que sabe que en cada momento puede surgir lo sórdido en las calles de la Habana:

Encontró la mañana hermosa y tibia que había sentido y era agradable caminar con el sabor del café flotando todavía en la boca, pero vio el perro muerto, con la cabeza aplastada por el auto, que se pudría junto al contén y pensó que él siempre veía lo peor.³

Pescador cotidiano de cadáveres, Mario ve la realidad que lo rodea con una deformación profesional, igual que los relojes blandos de Dalí parecían derretirse. Su pensamiento, forjado de mecanismos melancólicos, lo lleva a ser triste, no por estado, sino por necesidad, y a encerrarse en un sentimiento de temor permanente, un temor de lo peor. Lo que más teme el Conde es perder a su amigo “el Flaco” y a la figura maternal por excelencia, Josefina. Después de una bala perdida durante la guerra en Angola, Carlos anda en silla de ruedas, ya no es flaco y su madre la Josefina ya no es tan joven. Mario sabe que esos dos no son inmortales pero prefiere aislar la angustia dándose unas comilonas gargantuescas que pueden llevar a Carlos a su fi-

¹ *Pasado perfecto*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 228.

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Ibid.*, p.18.

nal, en una exageración nihilista que recuerda *La grande bouffe* de Marco Ferreri:

Mario [...] continuó procurándole los recursos y motivaciones para acelerar, del modo más alegre posible, la llegada de una liberación añorada, mediante el sistema lento pero seguro de envenenar su sangre y tupir sus arterias con la grasa, la nicotina y el alcohol que Carlos ingería en cantidades liberadoras.⁴

Policía comilón, Mario no deja por lo tanto de ponerse triste ante el espectáculo del fracaso existencial de la gente que ama más que a su propia familia:

Allí estaban Carlos y su madre, silenciosos, aferrados al último reflejo de la tarde moribunda, como náufragos de una vida que también se les agotaba sin que apareciera un islote salvador en el horizonte.⁵

La casa de José, los platos que ella prepara con una maestría increíble en tiempos de racionamiento, el ron y la cerveza que ofrece Carlos con la vitalidad de su discoteca, no bastan para esconder la invalidez del presente y compensar la melancolía de un cubano, que por ser policía, es el primer testigo de la ruina de su país. El enigma perpetuo que atormenta al policía es el del fracaso del sueño utópico dentro del cual se crió. De hecho, cada investigación trae a Mario al terreno barroso de valores corruptos en un sistema bloqueado. El caso Rafael Morin, que abre el ciclo, desmitifica la pureza de la política revolucionaria, utilizando un escándalo económico político en 1989/1990, cuando altas figuras del Ministerio del Interior fueron implicadas en un delito de tráfico de drogas con el cártel de Medellín. *Vientos de cuaresma* se focaliza en el crimen sórdido de una joven profesora del instituto preuniversitario que multiplicaba los amantes para mejorar su día a día, en un período de perpetuas frustraciones. En *Máscaras*, un representante cubano de una organización internacional, alta figura del Ministerio de asuntos interiores, mata a su hijo para protegerse de un escándalo. Y en *Paisaje de Otoño*, el asesino de un “gusano”⁶ de Miami levanta el velo sobre los robos de obras de arte perpetrados por oficiales durante la primera época de colectivización durante la Revolución.

Conde está entonces hambriento de verdad. Si le preguntáramos por qué quiere desenredar a todo precio los enlaces de un homicidio inextricable,

⁴ *La Neblina del ayer*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 50.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁶ Apodo para caracterizar a los cubanos en exilio.

contestaría que para “saber la verdad”⁷. No nos extrañará entonces que una cita del Corán sirva de epígrafe liminar a *Vientos de cuaresma*: “El es el que conoce el misterio y el testimonio”⁸. En esta segunda historia del ciclo policíaco, el huracán anunciado tarda en desencadenarse y finalmente escoge el día del cumpleaños de Conde para estallar. Divinidad primitiva celebrada ya por los primeros habitantes de la isla, el Padre de los Vientos detiene los secretos históricos y hace temblar los tabúes de una colectividad contemporánea que habita una falsa utopía. Al cumplir 36 años, el detective representa toda una generación educada por las esperanzas revolucionarias y desengañada por sus fracasos. Al desempeñar el papel de detective, se siente invadido por “la necesidad de la caza, en busca de la pieza esquiva de las verdades recónditas”⁹, en un mundo en ruinas después de un huracán histórico¹⁰:

El mundo se estaba deshaciendo, las gentes se cambiaban de partido, de sexo y hasta de raza mientras se iba deshaciendo el mundo, su propio país cada vez le resultaba más ajeno y desconocido, la gente se iba sin decir ni adiós.¹¹

Cuba se ha hecho enigmática para Conde y para resolver este caso complicado, para cumplir con su meta iniciática, el policía se encuentra con personajes coadyuvantes. Una de las más importantes figuras es el personaje de Alberto Marqués en *Máscaras*. Sus recuerdos, entretejidos en la diégesis a cada encuentro con el policía, ofrecen un primer elemento de respuesta a las preguntas del protagonista acerca de la cubanidad que tanto cuestiona el detective a lo largo de sus investigaciones. A pesar de haber sufrido la cruel represión de las UMAP contra los homosexuales¹², el arte dramático de Marqués no dejó nunca de estar animado por una voluntad

⁷ *Paisaje de otoño*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 74.

⁸ *Vientos de cuaresma*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 11.

⁹ *La Neblina del ayer*, *op. cit.*, p. 156.

¹⁰ Tras la caída de la Unión Soviética, empezó en Cuba un período de grave crisis económica, nombrado oficialmente “Período especial en tiempos de paz”, que se caracteriza por severas restricciones de productos energéticos como gasolina y de productos de primera necesidad nutritiva. El Período Especial coincide con una lucha cotidiana por conseguir alimentos y productos inalcanzables legalmente, a través de un sistema de mercado negro al mismo tiempo que el gobierno socialista inicia una política de reintegración del turismo en la isla en busca de dinero extranjero. El período especial de los últimos años del siglo veinte en Cuba fue una temporada de gran pauperización de la calidad de vida y de “arruinamiento” del país.

¹¹ *Adiós Hemingway*, Barcelona, Tusquets, 2006, p. 61.

¹² Las Unidades militares de ayuda a la producción fueron campos de re-educación y de trabajo forzado creados en 1965 para gente designada como “anti-revolucionaria”, lo que incluyó en la práctica a disidentes políticos y religiosos, artistas y homosexuales.

de teatralizar lo profundamente cubano, “esta espiritualidad a la vez burlesca y trágica que es la esencia de los Cubanos”¹³. Sus declaraciones estéticas resuenan como ecos de las perspectivas poético-detectivescas del propio Padura en el ciclo de las siete investigaciones de su protagonista Conde. Los casos criminales sirven de pretexto para plantear una vasta pregunta acerca de la cultura cubana, y el hecho que la “enigmatización” se haga a través de un personaje que emblematiza la represión sexual y cultural del quinquenio gris no es anecdótico. Padura no sólo rinde homenaje a los autores injustamente depurados por ser antirrevolucionarios¹⁴, sino que se pregunta cuál es el lugar en los años 90 para un escritor cubano, qué filiación artística escoger después de la condena oficial de altas figuras literarias cubanas. Lo que cuestiona el novelista a través del camino iniciático policíaco de su protagonista favorito es el enigma del olvido histórico orquestado por una revolución institucionalizada. Los crímenes aparentemente sórdidos e individuales desembocan en casos históricos inconclusos, en cadáveres de la cultura cubana que quedaron sin sepultar, porque cayeron en un olvido forzado.

Del mismo modo, en la última novela, cuando Mario ha dejado de ser policía para ser cazador de libros antiguos, es Nemesia Moré, quien nos lleva atrás a los tiempos revolucionarios, en “un país donde los vivos se van lejos, buscando su felicidad [...] mientras los muertos se quedan abandonados en la más ingrata soledad”¹⁵. Las palabras de Nemesia siguen siendo verdaderas en una época que ve los balseros multiplicarse para buscar felicidad fuera del país, mientras los ancianos prefieren quedarse en la tierra donde les ha tocado nacer. También hacen eco a los muertos olvidados de la cultura cubana que nombraba implícitamente Marqués recordando la castración artística que sufrió.

La dimensión enigmática de la cultura cubana, tejida de aquellos agujeros históricos y culturales, también se desarrolla al nivel del enmascaramiento. La isla vive en una mentira permanente, nutrida por la retórica implacable del castrismo. Los eslóganes revolucionarios escritos en las paredes de una utopía ya hecha distopía hacen que la vida sea un sueño en Cuba. La referencia a Calderón es explícita en *Máscaras*, cuyo título anuncia claramente

¹³ *Máscaras*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 163.

¹⁴ En 1971, el caso Padilla inicia una serie de juicios depurativos donde los artistas homosexuales y los escritores declarados antirrevolucionarios debían culparse por sus desviaciones y prometer ponerse al servicio de la Revolución. Las obras de Virgilio Piñera, Anton Arrufat y de numerosos escritores fueron totalmente prohibidas.

¹⁵ *La Neblina del ayer*, *op. cit.*, p. 95.

el tema de la impostura y del teatro falso de la ideología: las máscaras son las de la tragedia y del teatro de Alberto Marqués, pero también las vidas enmascaradas de personajes que disfrazan su verdadera personalidad en un mundo bicéfalo, como nos lo recuerda el protagonista:

El Conde pensó otra vez que estaba en medio de una representación teatral demasiado parecida a una realidad prefabricada y en la que cada cual ya tenía asignado su papel asiento. El gran teatro del mundo, qué disparate. La Tragedia de la Vida, más disparate todavía. ¿La vida es sueño?¹⁶

Una verdad de fachada se exhibe en el escenario cubano del Período Especial, en el cual la ideología del Hombre Nuevo interpreta un papel ritualizado pero falso, igual que la comedia doméstica que se desarrolla en la asombrosa casa de la familia Arrayán. El padre, servidor de la Revolución, representante cubano en la organización internacional para los derechos de los niños, la UNICEF, ha cometido un infanticidio para preservar el secreto de su falsa leyenda revolucionaria contra Batista. Este juego doble deconstruye la utopía erigida con valores fundamentales nacionales y nos quedamos con un travesti matado por su padre, con una moneda de un peso en el ano, vestido de Electra Garrigó, la protagonista de la obra de Marqués/Piñera que emblemata la censura ideológica del quinquenio gris. La dimensión sórdida del crimen no es más que la expresión hiperbolizada de una sociedad donde el enmascaramiento se ha hecho norma, donde para decir la verdad hay que travestirse y arriesgarse a la muerte. Entonces, los enigmas en Cuba se multiplican: por un lado, figuras culturales olvidadas y tabúes, emblematazadas por el travesti y el papel censurado de Electra Garrigó. Por otro lado, un infanticida disfrazado de crimen sórdido para preservar una cultura oficial de apariencias. Por un lado, el hueco, por otro, la falsedad.

El policía Mario Conde ocupa una posición central en esta ilusión escénica, empeñado en hacer caer las máscaras para averiguar un secreto esencial de la sociedad cubana que lo engendró. Padura lanza su protagonista al encuentro de un escenario contemporáneo hecho de signos por descifrar. Al igual que desvela el nudo trágico de historias familiares enmascaradas, Mario abre las cortinas que esconden los usos y costumbres cubanos, ritualizados en espectáculos que le cuesta entender.

¹⁶ *Ibid.*, p. 170.

Así le vemos penetrar el espacio de la religión, mejor dicho de las religiones y de sus expresiones sincréticas afrocubanas. *La Cola de la Serpiente* es una investigación que lleva al detective a pisar el suelo de las mafias sino-cubanas habaneras influidas y nutridas por prácticas santeras. Este entrelazado cubano entre el elemento cultural chino y la herencia metafísica africana plantea ante los ojos ingenuos de nuestro detective un vasto mundo teatralizado del cual tiene que averiguar los funcionamientos para resolver el caso de homicidio que le cae encima. Su informador y amigo Candito “el rojo” le presenta a Marcial Varona, nieto de esclavos africanos, babalao y francmasón. Marcial da una clase sintética de sincretismo religioso afro cubano a Mario, explicándole el monograma secreto y mágico de la Zarambanda. El Conde se queda boquiabierto ante la sabiduría de su informador y la compleja riqueza de su propia cultura, abriendo al lector una página de historia metafísica cubana. La santería y los sincretismos metafísicos afro-católicos son para el policía el reflejo de la complejidad de la cultura cubana y de una herencia histórica que quiere rescatar, por encima de las simplificaciones ideológicas:

Aquellas religiones, eternamente estigmatizadas por esclavistas que las consideraban heréticas y bárbaras, luego por burgueses que las estimaban cosas de negros brutos y sucios, y en los últimos tiempos marginadas por materialistas dialécticos [...] como rezagos de un pasado que el ateísmo debía superar, sin embargo tenían para Mario Conde el encanto de la resistencia.¹⁷

Conde quiere entender para resolver, quiere forzar su entendimiento a apoderarse de lo que se le resiste. Ante sus ojos se deslizan dogmas católicos acoplados al panteón de los dioses yorubas. Aquello forma una red compleja de creencias múltiples donde los cubanos encuentran respuestas a sus angustias cotidianas. El mismo Candito, que dio información sobre el tema a Mario, ha encontrado consuelo en la Iglesia evangelista adventista:

Aquella iglesia nada tenía que ver con los conceptos de iglesia almacenados en el cerebro católicamente entrenado del Conde [...] Se estrelló una atmósfera caliente y sudorosa, expulsada por la masa de fieles allí reunidos, que palmeaban como seres enfebrecidos, moviendo sus cuerpos a un lado y otro.¹⁸

Mario ha heredado de su abuelo Rufino un ateísmo tenaz y le resulta muy difícil entender a su amigo y a la congregación que tiene delante de sus

¹⁷ *La Cola de la serpiente*, La Habana, Unión, 2001, p. 175.

¹⁸ *Paisaje de otoño*, op. cit., p. 85.

ojos: “¿quién estaba equivocado: él o todas las personas reunidas dentro de esa iglesia sin altares ni Cristos?”¹⁹. Finalmente se atreve a preguntarle a Candito cómo es posible que él, que era mitad católico y que iba a ver un babalao de vez en cuando, haya podido escoger a los adventistas. La respuesta de Candito es representativa del hueco metafísico cubano en una época de crisis distópica:

Tú sabes que nunca voy a ser un fanático. Lo que quiero cambiar son otras cosas que están aquí dentro –y se tocó la testa, de un rojo ya fileteado por las canas–, porque no puedo cambiar algunas que están allá afuera...²⁰.

La explicación de Candito demuestra al detective lo inmensos que son el hambre metafísica y la sed de respuestas firmes de sus compañeros en el mundo desengañado del Período Especial. La curiosidad del policía se nutre de la misma ansia de entender lo que significa ser cubano en la década del 90, y esto le lleva a enfrentarse a elementos culturales esenciales que las ideologías que atravesaron la isla desde el colonialismo, pasando por el positivismo, hasta el marxismo e incluso la versión castrista del comunismo, dejaron caer en el olvido. Pero Padura tampoco deja que su protagonista caiga en una idealización de las raíces culturales cubanas y Mario no se encandila por los esoterismos de su tierra. Esto amenazaría al detective de hundirse en otro esquema ideológico, el de mirar la expresión religiosa cubana como un folklore maravilloso.

Leonardo Padura entrega precisamente a su protagonista una espesura metafísica encarnada en una voluntad imperturbable de plantear preguntas sin respuestas. Pero su talento de narrador consiste en trasladar el sistema hermenéutico de su detective a otro espacio, ritualizado pero sincero, teatralizado pero sin máscaras, el de la amistad. Las relaciones fraternales de Mario con sus amigos de infancia permiten que sus encuentros sean una especie de capilla expiatoria donde se puede cuestionar lo que de ininteligible hay en el mundo que lo rodea. Con ellos, Mario, el paseante solitario de La Habana, puede arriesgarse a verbalizar preguntas que no tienen respuesta científica, preguntas metafísicas que cargan el peso de su desengaño:

Por qué hay tantos metiéndose drogas durísimas, tantos que se vuelven putas, chulos travestis, y usan crucifijos y collares de santería sin creer ni en el coño de su madre? Por qué hay tantos cínicos que juran

¹⁹ *Ibid.*, p. 86.

²⁰ *Ibid.*, p. 89.

por una cosa y creen en otra? Por qué hay tantos que quieren irse de aquí?²¹

La isla donde nació, donde decidió quedarse a pesar de la lucha inacabable para sobrevivir, se transformó con el tiempo en un escenario sibilino para Mario. El solo no puede con tanta derrota del significante y es cuando pide ayuda a sus amigos para que le den un significado. Conejo, el historiador frustrado del grupo, adelanta una explicación:

Yo tengo un nombre para eso: cansancio histórico. De tanto vivir lo excepcional, lo histórico, lo trascendente, la gente se cansa y quiere la normalidad. Como no la encuentran, la buscan por el camino de la anormalidad. Quieren parecerse a otros y no a ellos mismos [...] Sobre todo no quieren parecerse a nosotros, que somos sus padres y unos fracasos de mierda.²²

La fuerza hermenéutica de Andrés “el Conejo” consiste en poder identificar el abismo que separa a los cubanos que nacieron con la Revolución de los que se están criando con el Período Especial. La enfermedad metafísica de los primeros, a los cuales pertenece el grupo de amigos de Conde, es el desengaño; la de los segundos es el nihilismo. Llegando a los cuarenta años de edad, los mayores se sienten impotentes ante la fatiga histórica de los jóvenes, presos de un círculo inacabable. De haber nacido antes de la Revolución, Mario y sus compañeros cargan con “la dicha o la desgracia de ser como son”²³. Pero al hacerse detective paseante, al caminar por las calles y los callejones de La Habana, Mario comprueba que la maldición sigue su curso voraz, tragándose las certitudes de un pueblo que de estar tan hambriento de verdad se queda sólo con las ganas:

El Conde calculó que en aquellos cien metros de calle debía de haber más de sesenta personas inventando un modo cualquiera de arreglar-se la vida o de verla pasar de la manera menos traumática posible [...] Demasiadas gentes sin nada que hacer o perder. Demasiadas gentes sin sueños ni esperanzas.²⁴

A través de la focalización interna, el pensamiento de Mario acopla de manera conceptual y también repetitiva la mayor abundancia (“demasiadas”) con la mayor privación (“sin”) para poner de relieve lo absurdo e inacabable que es el destino cubano. La prosa anafórica de Leonardo Padura

²¹ *La Neblina del ayer*, op. cit., p. 199.

²² *Ibid.*, p. 199.

²³ *Ibid.*, p. 200.

²⁴ *Ibid.*, p. 141.

gira para hacerse la expresión de la circularidad ciclónica de las estaciones que nos dan la medida del ciclo histórico que delimita el ser cubano. Como una serpiente que se muerde la cola.

Sísifo y Uróburos

La generación sacrificada a la cual pertenece el Conde carga con el peso de la maldición de Sísifo, repitiendo el gesto de llevar la roca a lo alto de la cuesta para verla de nuevo ir hacia abajo, rutina feroz del sobrevivir cotidiano:

Una lucha por subir y no bajar, por subir y seguir subiendo, por subir y quedarse arriba, por los siglos de los siglos, con una filosofía trepadora de la cual ellos habían sido excluidos, definitivamente relegados y condenados todos al eterno ejercicio de Sísifo.²⁵

Pero esta inacabable frustración ya no es sólo una característica de los muchachos que cumplen treinta y seis años en 1992, sino una plaga que contamina el día a día urbano de los cubanos de Atares:

[...] maldecidos por el destino, hacinados en aquel lugar, obligados a purgar su fatalidad con el peso de una vida de zozobras y años de estancia carcelaria, una vida de mierda.²⁶

La condena es radical de parte del protagonista que se enfrenta a cada investigación más profundamente a la insensatez y al fracaso de un mundo derrotado por la ideología.

Las investigaciones de Mario Conde se relacionan las unas con las otras gracias a una variación poética sobre el tema de la maldición y de la repetición inacabable, de las cuales la figura del mítico rey de Corinto es el *leitmotiv*. Sísifo era el hijo de Eolo, llamado Huracán por los primeros indígenas de la isla. Podemos relacionar explícitamente la dimensión cíclica de las investigaciones patrocinadas por las estaciones de la naturaleza caribeña, con la noción mítica de maldición en un cosmos habitado por Dioses poderosos y dominantes:

En la memoria histórica de la isla, aun antes de que se tuviera noción de la historia misma, el huracán había sido el dios más temido por los primeros hombres que allí habían vivido, quienes lo consideraron

²⁵ *Paisaje de otoño*, op. cit., p. 69.

²⁶ *La Neblina del ayer*, op. cit., p. 310.

el Padre de los Vientos y le dieron capacidades de inteligencia y voluntad, de poder y perversidad.²⁷

Lugar violentado por los cataclismos naturales, Cuba es una tierra de reconstrucciones inacabables. El ciclo vivaldiano habanero imaginado por Padura está ritmado por el Huracán que marca el paso del clima y de la cultura caribeña:

Cada año, los cubanos esperaban el ciclón como a los catarros de invierno o a las infecciones estomacales del verano: era algo seguro, inevitable, y cíclico, con lo que se debía pasar unos días, por puro e inalterable fatalismo geográfico.²⁸

En *Vientos de Cuaresma*, el ciclón se hace alegoría del Mal que se ha de cazar, personificado en Armagedón, y los vientos que lo anuncian levantan, en un zeugma poético, “las suciedades y las angustias”: la prosa poética que abre la novela nos dice, en forma de prolepsis, que esta nueva historia del Conde levantará el desengaño y la derrota de toda una generación nacida con la Revolución y negada por su fracaso.

Entonces, la venida del ciclón coincide con una esperanza metafísica de purificación. Cada etapa de la investigación, que lleva de nuevo a Mario al instituto preuniversitario de su adolescencia, donde una profesora de ciencias ha sido asesinada, se ve acompañada por el coro de los vientos desencadenados que levantan la suciedad, arrastran la ciudad y desvelan los cadáveres históricos, presentes y pasados:

El viento soplaba del sur, transportando vapores de flores mustias y petróleo quemado, efluvios de muertes recientes y de muertes remotas.²⁹

Investigar, buscar la verdad, levantar la porquería, son características detectivescas que también definen a los vientos primaverales, los vientos que limpiarán la ciudad después de un tremendo alboroto. Una relación gemela se teje entre el Conde y el Ciclón, Mario lo necesita como algo “arrasante y devastador, purificante y justiciero, para que alguien como él reconquistara la posibilidad de ser él mismo”³⁰. De nuevo aparece sutilmente la emblemática serpiente del antiguo Egipto, la Uróburos, que es un símbolo de purificación que representa los ciclos eternos de vida y muerte.

²⁷ *Ibid.*, p. 94.

²⁸ *Ibid.*, p. 208.

²⁹ *Vientos de cuaresma*, *op. cit.*, p. 197.

³⁰ *Paisaje de otoño*, *op. cit.*, p. 27.

La relación simbólica entre el huracán y el destino de Mario reitera la circularidad de unas generaciones presas de la historia, en una revolución institucionalizada, que se perpetúa en sí misma, que condena a los cubanos a ser sísifos. El jefe Rangel, más bien ángel caído que ángel exterminador, confiesa que se siente “como uno de esos tabacos apagados, que ya nadie quiere fumar”³¹. Los personajes secundarios que rodean a Conde parecen agotados, cargando un cansancio inmenso después de años de ejercicio repetido, para lograr seguir el modelo del Hombre Nuevo. Vivir en una isla presa de un destino perpetuamente reiterado significa estar habitado por un hueco metafísico, una angustia, hiperbolizada por el contexto de crisis del Período Especial, dentro de una concepción circular heredada de la posición específica de la isla. Mario Conde emblematiza el hambre existencial que se abre cada vez que formula preguntas que no tienen respuestas:

Entonces empezó a convencerse de que muchas de las preguntas que se iba a hacer desde ese instante no tendrían respuestas [...] hasta llegar a aceptar la maligna evidencia de que debía resignarse a vivir con más interrogantes que certezas, con más pérdidas que ganancias.³²

El detective imaginado por Padura se enfrenta a una investigación alegórica, reiterada en siete variaciones policiales, que nace de la modalidad interrogativa para quedarse irresoluta. Emblemáticamente, en *Adiós Hemingway*, muchas preguntas quedarán sin respuestas, ya que los tres personajes que conocen la verdad se la llevaron a la tumba: “Ya sabemos todo lo que se puede saber”³³. La fuerza metafísica de Conde no es responder sino preguntar.

Ante tanta resistencia semántica, el pasado se cristaliza en memoria incompleta, patinada por la mistificación y la fantasía. Los lugares antiguos se ven cubiertos de un polvo legendario: la finca “Hemingway” donde Mario y sus amigos iban de adolescentes como a un santuario, la casa de Tamará donde el detective recuerda dónde y cómo rompió un florero, el castillo en la otra orilla, que construyeron en lejanos tiempos obreros entre los cuales estaba su abuelo canario, Rufino. Más que otros lugares, la antesala de la Memoria es el cuarto de Carlos, “el Flaco”, donde se repiten diálogos filosóficos y nostálgicos entre los dos amigos, encandilados por el ron, hambrientos de entender al igual que de comer. Estas escenas se ven ri-

³¹ *Ibid.*, p. 98.

³² *Adiós Hemingway*, *op. cit.*, p. 15.

³³ *Ibid.*, p. 177.

tualmente integradas a la cronología narrativa de tal forma que el lector, de un libro a otro, las puede reconocer. En este cuadro narrativo se abre un espacio de transición entre la investigación en sí y las ansias metafísicas emblemizadas por el Conde y su mundo fáctico.

La novela existencial se ve entretejida dentro de la novela negra, a manera de relato encajado. Como en un cuento filosófico, los dos personajes tienen cada uno su papel, complementarios el uno del otro, emblemizando al hombre cubano contemporáneo en toda su complejidad. “El Flaco” engorda a medida que Mario pierde peso, comido por los enigmas que le rodean –los casos criminales, las preguntas existenciales. Uno encarna la verdad, la razón y el presente; el otro, “cabrón recordador”³⁴, se ve llevado constantemente del lado de la ilusión, de los fantasmas del pasado, mirando hacia lo remoto:

Mira mi socio, no te puedes pasar la vida viviendo de la nostalgia. La nostalgia te engaña: nada más te devuelve lo que tú quieres recordar y esto a veces es muy saludable, pero casi siempre es moneda falsa.³⁵

Las advertencias de Carlos demuestran su lucidez. Privado de sus piernas, “el Flaco” no puede ser del bando de los paseantes solitarios, y, desde su silla de ruedas, mantiene una capacidad de análisis que le impide hundirse en la nostalgia. Sus consejos, flemáticos y pragmáticos, compensan los instintos melancólicos que atormentan a su amigo, cuando vuelve de sus largas caminatas urbanas:

Enamórate si tienes que enamorarte y goza el enamoramiento y riéte y vacila, y si se jode todo, asume el daño, pero sigue viviendo, que eso es lo que hace falta.³⁶

Con una retórica sencilla, Carlos empuja Mario a meterse en el círculo de la vida: los dolores son para disfrutar más de los placeres, el dolor es para saborear mejor la felicidad. El fiel compadre no deja que su policía “salvaje”³⁷ se maree dentro de un ciclo estéril, quiere ayudarlo a “desterrar de su conciencia la nostalgia y la melancolía”³⁸. La pareja de amigos reinicia la circularidad fundamental de las investigaciones habaneras imaginadas por Padura. Mario interpreta la circularidad del destino cubano como una mal-

³⁴ *La Cola de la serpiente*, op. cit., p. 142.

³⁵ *Vientos de cuaresma*, op. cit., p. 138.

³⁶ *Ibid.*, p. 128.

³⁷ Así llama Carlos a Mario.

³⁸ *La Neblina del ayer*, p. 152.

dición sin acabar, una perpetua pregunta sin respuesta; Carlos, al contrario, asume el movimiento circular de las ruedas de su sillón para incluir el destino cubano en un movimiento perpetuo y universal vitalista. La ritualización de sus encuentros permite relativizar el existencialismo triste del detective para plantear una búsqueda metafísica conmovedora y amplia, dentro de una circularidad revitalizadora. Cada vez que Mario se pregunta quién mató al destino cubano, Carlos le demuestra que un moribundo no es un cadáver. Mejor dicho: “que la serpiente se muerda la cola...”

El emblema alquimista del Uróburos representa la estructura narrativa del ciclo policíaco imaginado por Padura, con recurrencias y rutinas, que pertenecen al género negro y construyen el *habitus* del personaje - sus amigos, sus rituales comidas, sus costumbres cotidianas. Pero también emblematisa de forma metadiscursiva el sueño creador literario que habita Mario y reflexivamente Padura. De investigación en investigación, Conde carga el peso de su constante desengaño ante la sociedad contemporánea cubana, la cual penetra a lo largo de sus errancias detectivescas. Pero el existencialismo del protagonista no deja de empeñarse en encontrar respuestas y entonces el personaje utiliza su energía melancólica para superar la mentira ideológica y el fracaso histórico en una lucha antitética. Triste y desengañado, el policía triste, al buscar también la verdad debajo de las apariencias, se ve invadido por un impulso creador y revelador que sin embargo se expresa a manera de creación literaria.

El caso Conde es enigmático para el lector porque la tristeza del policía le lleva también a ser escritor, es decir a imaginar, a construir ficción en un mundo rodeado de ficciones ideológicas y de mentiras fingidas. La tristeza de Mario, nacida de su ser paseante, detective y cubano, es precisamente la fuente creadora de sus impulsos literarios, en busca de su destino de escritor existencialista.

En este camino iniciático, a lo largo de sus investigaciones, el encuentro con Alberto Marqués en *Máscaras* es fundamental. El dramaturgo es el arquetipo del artista libre que sufrió con dignidad la represión artística de los años más duros de la ideología, el que pagó el precio de su honestidad estética, el que se negó a negarse, a culparse por homosexualidad y a escribir obras de propaganda. Esta tercera investigación dará a luz un cuento de siete páginas escrito por Conde en su máquina de escribir, nutrido por sus errancias metafísicas de policía habanero. Precisamente, es a Marqués a quien Conde entrega su manuscrito y es él quien le da título, después de

relacionar el relato con el existencialismo de Camus y de Sartre: “La Muerte en el alma”.

Mario sólo deja que un artista verdadero, en el sentido más puro de la palabra, lea las ficciones que él escribió al enfrentarse a un mundo de prismas múltiples y de ilusiones perpetuamente renovadas. En el laberinto de los espejos que es el Período Especial, donde la norma escénica es el enmascaramiento, el policía-cuentista busca una filiación creadora justa y auténtica. Dentro de esta relación entre un marqués y un conde, Padura plantea a su lector un caso enigmático complejo: ¿Cuál es el papel del escritor cubano en un mundo donde la ideología se apoderó del verbo? ¿Qué cubano puede al mismo tiempo asumir el hueco existencial de su generación y el deseo de renovarse en impulso vital? ¿Quién puede ser a la vez testigo del fracaso social y poeta de este día a día fracasado? La respuesta es Mario Conde, el detective escritor. De las siete investigaciones de Conde, la tetralogía es el lugar de una investigación metafísica literaria que coincide con las propias interrogaciones de un escritor cubano, nacido con la Revolución, que escogió el género negro y policíaco para cuestionar su sociedad y cultura. El título que Mario escogerá finalmente para su cuento, «Pasado perfecto», puede entenderse irónicamente como un oxímoron forjado por el hombre desengañado que mira de frente las mentiras revolucionarias y los sueños fracasados de la Revolución. Este título es precisamente el de la primera investigación de Conde donde Padura, con el caso Rafael Morin, levanta el velo sobre espacios de corrupción del Estado. El eco entre el existencialismo triste del personaje y la lógica narrativa detectivesca del autor es explícito. Reflejo de Padura enfrentándose a su propia ficción, Mario es el vector de una metaestética negra que encuentra su justificación en sí misma.

Nemesia Moré en *La Neblina del ayer*, al entender que su hija mató a Violeta de Río por ser la amante de su padre, escribe:

[...] las voces que me persiguen me han obligado a hacer lo que mi conciencia se rebelaba a ejecutar. Ellas me han ordenado seguir adelante en busca de la verdad definitiva.³⁹

Desde una perspectiva metadiscursiva, la voz narrativa de Nemesia que habla desde el tiempo remoto de la Revolución, encerrada en una serie de cartas escondidas entre los libros de una inmensa biblioteca, recuerda al lector que a pesar de haber dejado de ser policía en esta novela, Mario no ha dejado de buscar la verdad escondida bajo el polvo histórico. Padura

³⁹ *Ibid.*, p. 302.

hace hablar a Nemesia con palabras que expresan el camino de su protagonista, el que fue policía, investigador y que es últimamente un guardián de la cultura bibliófila de su isla. No solamente caza libros antiguos y raros para venderlos, y meterse en el juego del comercio ilegal que se apoderó de la isla con las restricciones del Período especial. También los quiere rescatar de un robo internacional, y no deja que los incunables que deberían estar en la Biblioteca nacional se dispersen a los cuatro vientos sólo por necesidad de dinero. Al quitar a Conde su papel oficial dentro del sistema cubano –su función de policía–, Padura le asigna a su protagonista la misma misión que en las estaciones anteriores: ser la lupa que revela de forma hiperbolizada los traumas de la sociedad cubana contemporánea y sus inventos para conseguir mejorar el día a día. Y al mismo tiempo, consiste en defender la cubanidad, como cultura compleja, arruinada por un contexto político, pero inagotablemente cuestionable.

Se opera aquí un desplazamiento ético y estético en la tarea metafísica detectivesca de Conde. Parece que al hacerse bibliófilo, Mario deja de ser habitado por la nostalgia para poco a poco substituirle la memoria. Celebrar la cultura cubana, registrarla en listas de libros rarísimos permite que en *La Neblina del Ayer* el protagonista alcance una sabiduría nueva para analizarse a sí mismo y entender las recurrentes lecciones de su amigo “el Flaco”:

Por su posición de nostálgico empedernido, o como solía definirlo el flaco Carlos, por ser un cabrón recordador, disfruto doblemente la llegada de aquel distanciamiento que al fin le permitía ver como un letargo sin contornos nítidos su época de policía investigador [...] sentía un extrañamiento de sí mismo capaz de inducirlo a ver aquel Mario Conde como alguien ajeno y por momentos hasta desconocido.⁴⁰

Conde consigue relativizar su ser profundo y considera al Mario de las otras investigaciones como un extranjero. Esta séptima investigación se presenta como el punto culminante del camino iniciático del paseante habanero. El existencialismo, movimiento filosófico e intelectual europeo de los años cincuenta, se veía adaptado “a lo cubano” por Mario, a través de sus impulsos literarios: el ser policía, triste y existencialista lo nutría de nostalgia y escogía al pasado como modelo, como lo vimos con el papel esencial del personaje de Alberto Marqués. En *La Neblina del ayer*, la investigación sobre la muerte de Lina Bellos Ojos, cantante de los años cin-

⁴⁰ *La Neblina del ayer*, op. cit., p. 102.

cuenta, nos lleva más que nunca al pasado. Pero algo va cambiando en Conde. Al no ser policía, no puede tan evidentemente desarrollar su tristeza ante los daños y derrotas causados por una ideología fosilizada y al ser bibliófilo, no necesita ser existencialista.

Padura construyó el mundo detectivesco protagonizado por Conde como una espiral ciclónica. Recurrente, reveladora, purificante pero destructiva. El peligro de las investigaciones habaneras, cuando siguen las huellas y los paseos ensoñados de un policía triste y hambriento de pasado perfecto, es que la nostalgia vuelva a disolver la memoria y los recuerdos en el olvido. *Las Cuatros estaciones*, junto con *La Cola de la serpiente*, *Adiós Hemingway* y *La Neblina del Ayer*, dibujan un camino iniciático en la vida ficcional de Mario Conde y parece que al resolver su último caso, y dar sepultura a una cantante de bolero de la gran época habanera, no se deja cegar por el ciclón hipnotizador de la nostalgia. Delante de Tamara, su antiguo amor renacido de sus cenizas, Mario rompe de un solo golpe el disco de Violeta que tanto escuchaba su padre, años atrás... Esto inaugura una nueva fuerza en el protagonista, la de dejar de ser un “nostálgico de mierda” y soñar que Violeta cante “un imposible bolero con un final feliz”⁴¹. La serpiente, de tanto morderse la cola, consiguió hacer su muda. El policía triste acabó su temporada.

⁴¹ *Ibid.*, p. 355.

CHILE Y PERÚ

**Migración, desencanto y crímenes en
El color de la piel de Ramón Díaz Eterovic**

Adriana CASTILLO-BERCHENKO
Université de Provence, Aix-Marseille I

Considerado por muchos años como un género menor, el relato policial fue práctica de escritura más bien infrecuente en Chile. Durante la primera mitad del siglo XX, raros fueron los narradores que osaron internarse por sus enrevesados caminos. Alberto Edwards, Camilo Pérez de Arce, René Jara en los años 1910, 1950 y 1960 respectivamente, difundieron con discreto éxito sus historias policiales en el medio literario nacional. Ciertamente que sus relatos asumían los cánones tradicionales del género y que sus propuestas no innovaban precisamente ni las formas discursivas ni los contenidos temáticos.

Es necesario, en consecuencia, llegar a las últimas décadas del siglo pasado para apreciar el importante florecimiento del género. En efecto, las determinantes transformaciones socio-históricas, políticas y culturales que sufrió el país a partir de 1970 –gobierno de la Unidad Popular 1970-1973, golpe de Estado en septiembre de 1973, dictadura militar de 1973 a 1990, transición hacia la democracia hasta hoy día– son fundamentales para la evolución del relato policial. Pero estas narraciones no asumen ahora –a partir de los años 1980– las formas enunciativas tradicionales sino que, de lleno, se reconocen en las propuestas ideológico-estéticas del neopolicial, del *thriller* o relato negro. Poli Délano, Luis Sepúlveda, Carlos Franz o Roberto Ampuero entre otros, componen historias policiales de nueva factura en las que el referente histórico-cultural resulta esencial para la construcción y explicación de las intrigas. Los elementos y componentes ficcionales se plasman fuertemente enriquecidos en un contexto cuyo referente real es conocido y reconocido por el lector. Entre todos estos narradores destaca inequívocamente Ramón Díaz Eterovic. Como Délano, Franz y los

otros, su objetivo es narrar ficciones enraizadas en la Historia reciente –la chilena, la latinoamericana, la internacional– desvelar la realidad, bucear en los testimonios de la memoria individual y colectiva. Mantener vivos los rasgos comunes de una problemática identidad nacional.

1.- Deslindes del texto.

La desaparición de un peruano emigrante clandestino en Santiago de Chile, a fines de los años 1990, desencadena la intriga que se despliega en *El color de la piel* (2003), neopolicial de Ramón Díaz Eterovic. Solicitado por el hermano de la víctima, Heredia, detective privado y héroe de la historia, acepta iniciar la pesquisa. Esta le conduce por intrincados senderos, secretos y peligrosos al precario reducto de los trabajadores emigrantes ilegales, al microcosmo mezquino y marginal de papeleros y cartoneros, al implacable mundo del hampa y la droga.

Los focos de la miseria, la violencia y el crimen que se cruzan y enmarañan densifican *El color de la piel*. La novela se revela, entonces, como un neopolicial de candente actualidad chileno-latinoamericana. La trama sin concesiones, los personajes numerosos y bien definidos (peruanos y chilenos en nítido contraste), ambientes y atmósferas de fuerte pulsión dramática desenmascaran la faz oculta del Chile neoliberal y postmoderno del siglo XXI. Una sociedad herencia del régimen dictatorial, movida esencialmente por el afán de lucro, marcada por la corrupción y la injusticia.

Sin lugar a dudas Ramón Díaz Eterovic es, hoy por hoy, el narrador de relato negro más interesante y uno de los de mayor prestigio en la práctica del género en América del Sur. Asumiéndose como un verdadero cronista, a veces reportero de su época, este novelista –que es también poeta y crítico– ha dado a luz una serie de relatos que, en su conjunto, recomponen desde los años 1980 hasta el presente, la atormentada historia nacional –y sus múltiples y no menos conmovedoras microhistorias– de esos años¹.

¹ Entre las novelas publicadas por Ramón Díaz Eterovic se encuentran: *La ciudad está triste*, Santiago de Chile, Editorial Sinfronteras, 1987; *Nadie sabe más que los muertos*, Santiago de Chile, Planeta, 1993; *Angeles y solitarios*, Santiago de Chile, Editorial Planeta, 1995; *Nunca enamores a un forastero*, Santiago de Chile, Editorial La Calabaza del Diablo, 1999; *Los siete hijos de Simenon*, Santiago de Chile, LOM, 2000; *El color de la piel*, Santiago de Chile, LOM, 2003. Esta última es su décima novela.

El hilo conductor en esas novelas se llama Heredia². Los neopoliciales de Díaz Eterovic componen una auténtica “saga de Heredia”. En ellos, el investigador de fina intuición y aguda inteligencia se configura, texto a texto, como personaje problemático, contradictorio y complejo. Frecuentemente *alter ego* de su creador, Heredia es, sin embargo, criatura aparte, un reflejo (y un producto) de su tiempo histórico-social. Agua mansa que oculta profundas turbulencias.

Novela a novela, la imagen del pesquisa Heredia cristaliza como la atormentada figura del hombre contemporáneo, del chileno de hoy, el que conoció primero los sombríos tiempos de la dictadura y saboreó más tarde las ilusiones de la transición hacia la democracia, para despertar, por fin, en la cruda realidad del neoliberalismo voraz e inhumano. Heredia es un desencantado.

En *El color de la piel*, la desilusión, el escepticismo del pesquisa Heredia es manifiesto. Pero, aunque motor de la acción y motivación del personaje, este sentir la realidad como fracaso no es del todo negativa, porque junto con él hay otra fuerza, tan sólida como la primera, y ésta es la pulsión solidaria que habita al héroe. Esta es una respuesta frente al infortunio y la injusticia. Es por ella, por la dinámica ética y solidaria que le habita que Heredia entra en la sórdida realidad de los trabajadores ilegales peruanos. Inmigrados, hombres y mujeres acosados y a la intemperie, explotados y excluidos.

Es un hecho que desde los años 1990 y hasta el presente, Chile se ha convertido progresivamente en una sociedad que deslumbra y atrae a los trabajadores desempleados de los países vecinos. Argentinos, colombianos, cubanos, bolivianos y, sobre todo, peruanos han ingresado, numerosos en los últimos quince años en el país³.

Si Díaz Eterovic se interesa en explorar el universo económico-social multiforme de los inmigrantes peruanos en Santiago de Chile es, en primer lugar, porque su presencia en el país y en la sociedad nacional es una evidencia que no puede ignorarse. Los peruanos son un factor económico im-

² El detective se identifica sólo con su apellido, Heredia. Personaje enigmático y secreto ha decidido olvidar su nombre de pila y de su pasado sólo llega el lector a saber lo que el detective rememora a retazos: una infancia solitaria en un orfanato en el Sur de Chile, fragmentos deshilachados de su vida de estudiante en la década de los años 1970, algunos de sus amores.

³ Consultar C. STEFONI, *Representaciones culturales y estereotipos de la migración peruana en Chile*, Santiago de Chile, www.clacso.org, 2001. Ver también M. OLIVARES, «El sueño chileno» in *La Tercera*, «Reportajes», Santiago de Chile, 20 octubre 2006, pp. 32-37.

portante, fuerza de trabajo, proletariado exterior de reserva. Así, el número, cada vez mayor de inmigrantes, les convierte en una comunidad activa que se manifiesta colectivamente a través de expresiones propias de una fuerte voluntad identitaria⁴. A través de Heredia, el narrador Díaz Eterovic transmite su fraterno reconocimiento y respeto por esa comunidad. Sin exageraciones ni paternalismo, procediendo como observador riguroso y objetivo, propone una radiografía fiel de la situación de los peruanos en la metrópoli santiaguina, justa en su dimensión ética.

2.- Peruanos y chilenos

Ser peruano en Chile y reivindicarse como tal es, ciertamente un desafío que exige paciente resistencia. Secular es, en efecto, la animosidad histórica entre ambos países, actitud vivaz siempre oportunamente instigada – desde los albores de estas repúblicas– según los intereses de los distintos gobiernos⁵.

En el seno de esta discordia se encuentra, por un lado, un grave sentimiento de derrota vivido por el peruano que se ve obligado a emigrar a Chile, a lo que se agrega una imagen de menorvalía acentuada por la discriminación de la que es objeto. Esta es agravada por la desmedida autoestima del chileno medio que adopta a veces un paternalismo protector o un agresivo rechazo. Por cierto estos comportamientos extremos –pero bien reales– corresponden a una generalización. Por cuanto, en la práctica cotidiana, la relación peruano-chilena se concretiza con muy diferenciados matices. Matices que son graduados por la condición social y/o cultural, pasando por la económica o religiosa hasta llegar, a la marca esencial y deci-

⁴ La comunidad inmigrada peruana ha ocupado progresivamente los viejos espacios habitacionales de Santiago abandonados, a partir de los años 70-80, por la clase media que se desplazó a los nuevos barrios del sector Oriente colindantes al Barrio Alto. La llegada de la emigración peruana, a partir de 1990, ocupa así, primero, el barrio aledaño a la Plaza de Armas y la Catedral de Santiago. Estos lugares se convierten en punto de reunión y centro de circulación de información y ofertas de trabajo. Posteriormente, los peruanos ocupan sectores de los barrios Independencia y Recoleta, compartiendo este último espacio con los inmigrados sudcoreanos. Ocupan, además, parte del barrio Santa Rosa. La comunidad peruana se mantiene unida y aferrada a sus valores identitarios propios: celebración de fiestas nacionales y religiosas, reuniones de sociabilidad, espectáculos. Ver C. ESTEFONI, *op. cit.*

⁵ Dos importantes conflictos bélicos enfrentaron a las repúblicas de Chile y del Perú durante el siglo XIX. En su desarrollo el Perú, aliado con Bolivia, encaró a las fuerzas armadas chilenas. El primer conflicto tuvo lugar en 1837 y se le denomina Guerra con la Confederación Perú-Boliviana. El segundo, la Guerra del Pacífico, comenzó en 1879. De ambas guerras Chile salió vencedor. Los diferentes gobiernos y las élites de Perú y Bolivia mantienen viva la reivindicación de los territorios perdidos. En Chile, las Fuerzas Armadas y la derecha más conservadora celebran hasta hoy la apropiación de esas conquistas.

siva: el fenotipo, revelador de la condición étnica. La diferencia del aspecto físico es la razón y fundamento de *El color de la piel*.

Tras la intriga policiaco-detectivesca que lleva a Heredia a internarse en los laberintos de la microsociedad peruana emigrada en Santiago de Chile, se descubre, no sólo la realidad humana de los expatriados del país vecino, sino, sobre todo, la extrema tensión en que el peruano vive su relación con los autóctonos. La entrada en el espacio social, laboral y económico del país de acogida resulta difícil, a menudo conflictiva. El encuentro con el chileno común y corriente cristaliza muchas veces como un desencuentro. Son las flagrantes actitudes, los comportamientos y reacciones mutuas las que acarrear los conflictos. En todo ello el prejuicio es fuerza fundamental:

El [peruano] iba a decir algo más, pero en ese mismo instante sintió el choque violento de un hombrón que se abría paso hacia la barra a punta de empujones:

– ¿Desde cuándo sirven trago a los peruanos hediondos?

El moreno no dijo nada. Contuvo la rabia, bebió un nuevo sorbo de cerveza, miró hacia la puerta del bar [...] El hombrón tomó la cerveza que acababa de servirle el mozo y al ver el copón del peruano lo empujó con una de sus manos y quedó mirando cómo la cerveza escurría sobre la barra y descendía hacia el suelo.

– Los cholos ni siquiera tienen buenos modales –dijo.⁶

Esta escena de evidente racismo ordinario anti-peruano constituye el umbral narrativo de *El color de la piel*. El procedimiento puesto en marcha por Díaz Eterovic sugiere, con hábil eficacia, los parámetros de significación entre los cuales la trama se entreteje. Los personajes representados como tipos humanos –el “peruano”, “el moreno”, “los cholos”, “el hombrón [chileno]”, “el mozo [chileno]”– bastan para centrar una situación en la que el antiperuanismo, el rechazo y la exclusión del Otro, se revelan por “el color de la piel”. Así (“moreno”), se prolonga en el olor (“hediondo”), prosigue con la precisión de la nacionalidad (“peruano”), es reactivado con el epíteto peyorativo (“cholo”) para culminar con la acusación humillante (“ni siquiera tienen buenos modales”)⁷. El discurso del agresor destila repudio, desprecio e intolerancia. El agredido guarda silencio.

⁶ R. DÍAZ ETEROVIC, *El color de la piel*, Santiago de Chile, LOM, 2003, p. 11.

⁷ La ironía de Díaz Eterovic es aquí incisiva: la agresividad del chileno cliente del bar está marcada por una manifiesta grosería. Brutalidad con la que ataca y culpa a su víctima. Típica estrategia de provocación del fascismo ordinario.

Bien se ve, entonces, que incluso propuesta como una generalización –los personajes carecen aún de una identidad propia, balanceándose en la condición de “El” y el “Otro”– la focalización extrema en el peruano y el chileno está marcada por la tensión y el conflicto. Se engendra así, de entrada en el neopolar, una atmósfera de violencia gratuita, brutalidad e incomunicación, cristalizando un “tono” de inquietante acechanza. La tonalidad se intensifica más con los someros detalles que puntúan el desencuentro de ambos personajes: todo transcurre en un barsito en el corazón de la urbe. Es el atardecer, allí se bebe cerveza, los clientes conversan, el mozo tras la barra atiende a los hábitos. Acción, espacio, personajes en perfecto equilibrio componen así un diagrama narrativo que anuncia al neopolicial contemporáneo: la ciudad tentacular y devoradora, sus anónimos habitantes, agresores y/o víctimas en la jungla de cemento, la violencia, el sufrimiento, las marcas de la historia colectiva sobre los hombres y el entorno, la mirada inquisitiva y crítica del antihéroe desencantado⁸.

3.- La ciudad y los hombres

La metrópoli, Santiago de Chile, es el otro protagonista de *El color de la piel*. Si Heredia, el detective privado, consciente y solidario se destaca como chileno diferente, hombre digno, porque capaz de objetividad y dueño de un sentido crítico (y autocrítico) a toda prueba, la urbe omnipresente se erige, progresivamente, como espacio multitudinario monstruoso, laberíntico y fascinante. Es en ese espacio donde deambula y ejerce su oficio el detective. Es allí también donde transcurre el encuentro –puro azar– con el peruano del bar. El lugar escogido por Díaz Eterovic para lanzar la acción espontánea y anónima es elocuente: un bar es de por sí un sitio de encuentros, abierto a la convivialidad. Un bar de un sector populoso (en este caso, de la calle Puente en el viejo Santiago Centro) en medio de la gran ciudad lo es aún más. Tanto más si se lo interpreta como territorio por donde todos, tanto nacionales como extranjeros, circulan.

Es justamente esta idea de la gran metrópoli, como espacio abierto de circulación por donde cada cual puede avanzar, la que genera por un lado, un movimiento de curiosidad, interés y comunicación, mientras por otro, engendra la desconfianza, el rechazo, la intolerancia. Es en este orden que en el neopolar la ciudad se configura como una gigantesca matriz de convivencia y violencia, que reúne a todos, mezclando y separando, uniendo y

⁸ La escena inicial está, en efecto, narrada desde la óptica de Heredia que ha entablado conversación con el peruano. La mirada neutra de Heredia fotografía el enfrentamiento y la agresión del chileno.

aislando. Allí, chilenos y peruanos –sobre todo estos últimos– están obligados a cohabitar. Eficaz puesta en abismo de la urbe multitudinaria es el “Touring”, el bar frecuentado por Heredia. En efecto, este lugar concurrido por la fauna humana del viejo barrio, en la periferia inmediata del centro urbano donde “en sus maltrechas mesas de madera se congregaba una amplia colección de hombres y mujeres que parecían alegres y despreocupados”⁹. Allí se acoge a los vecinos del sector –entre los cuales el propio Heredia– y también a policías, delincuentes, inmigrados y los más variados representantes de la marginalidad¹⁰. El “Touring” es para Heredia como su segundo hogar. Por eso, el día de su encuentro con el peruano le distingue de inmediato en medio de la concurrencia. Y es que si Heredia aparece como un nacional –pero, aparte por su condición desencantada– nadie discrimina su marca identitaria, en cambio el peruano del bar (Aparicio Méndez) resulta “visible” por su diferencia física:

Un hombre bajo, cabellos negros y ojos saltones. Su piel era morena y brillante. Lucía un bigote ralo, negruzco, que contrastaba con el blanco intenso de sus dientes. El hombre sonrió levemente y enseguida se llevó a los labios el copón de cerveza.¹¹

Aparicio Méndez, bien se ve, está presentado como un tipo humano. Y si, en el transcurso del relato adquiere una dimensión individualizadora (sobre todo en un sentido afectivo), nunca deja de ser un ente representativo de un colectivo, del “ser peruano” en el extranjero¹². Ahora bien, es justamente esta visibilidad de la diferencia física la que marca a Méndez como el “Otro”, condición que condensa los conflictos sociales y humanos que la urbe genera.

En *El color de la piel*, los peruanos emigrados sin papeles constituyen una comunidad cuyos miembros se sitúan ineluctablemente en un estatuto marginal. Por los escasos recursos económicos, por la función laboral mal remunerada, por la frágilizada situación familiar o por la precaria cobertura

⁹ R. Díaz Eterovic, *El color de...*, *op. cit.* p. 11.

¹⁰ El barrio de Heredia, bien delimitado en la obra de Díaz Eterovic corresponde, en el plano de la capital al Viejo Santiago Centro, entre la Plaza de Armas y calle Catedral al Sur y el río Mapocho al Norte. Barrio popular y populoso que colinda con el centro histórico y los “barrios peruanos”.

¹¹ R. DÍAZ ETEROVIC, *El color de...*, *op. cit.* p. 11.

¹² La caracterización tipificadora y la identidad –“Aparicio Méndez”– otorgada al personaje refrendan su función. “Aparicio” es aquí el nombre del personaje que por cercana homofonía “aparece” en ese lugar. Nombre de pila que es también –y preferentemente– un apellido. Aquí, sin embargo, la función del nombre de pila está determinada por el apellido “Méndez”. Vocablo hispánico, este último subraya su probable condición mestiza. Mestizaje indio-blanco marcada en la caracterización por su estatura, por el color de la piel y por su escasa pilosidad.

habitacional son trabajadores semi-excluidos. Son también seres en constante desplazamiento a través de la ciudad. Pero el Santiago que habitan o el espacio donde trabajan es principalmente el centro histórico de la capital –Plaza de Armas, La Catedral, el paseo Ahumada, calle Puente– o los antiguos barrios del Gran Santiago (Avenida Independencia, Recoleta y también el Barrio Franklin, Avenida Matta, Gran Avenida). El nuevo Santiago de la expansión hacia el Oriente, hacia el Barrio Alto no aparece en *El color de la piel*. Este último está ausente de sus páginas, ausente de la conciencia de Heredia e inexistente en las conciencias de los clandestinos peruanos:

Lo busqué a lo largo del Paseo Ahumada. Sin prisa, deteniéndome frente a las tiendas que iniciaban sus liquidaciones veraniegas. Observé a los clientes del café “Caribe” y a los predicadores que esgrimían sus alaridos apocalípticos. Deseaba descubrir al mimo entre la caótica fauna de cantantes y vendedores que se habían apropiado del paseo. En el primer recorrido y tampoco en los dos siguientes. Aspén no aparecía por ningún lado.¹³

La imagen de la metrópoli que se transmite en el neopolicial a través del discurso de Heredia corresponde, en consecuencia, a la mirada crítica, distanciada y sin compromisos del detective. Su visión de mundo está marcada, en efecto, por el recuerdo nostálgico del gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), período que corresponde a su adolescencia, por su violenta experiencia de los años de la dictadura (1973-1990), y en ella, por la gris década de los años 80, por la caída de la dictadura y la etapa de la transición hacia la democracia a partir de 1990. En el presente de la narración, años 2000, Heredia que vivió los ideales de la luchas contra la dictadura de fines de los 80 para verlos después desaparecer progresivamente, conoce ahora sólo el hastío y el desengaño. Su comprensión, su vivencia del espacio urbano aparece traspasada, impregnada por su experiencia histórica y por una concepción política claramente antifascista y antineoliberal.

En este sentido, en la ficción, la visión de la urbe que refleja Heredia no puede ser sino de un realismo descarnado. Santiago de Chile es siempre una imagen dual, un binomio de espacio y humanidad integrado, condensado. La ciudad es sus calles, sus barrios, sus paseos y avenidas pero, ella es también sus habitantes, un agobiante conglomerado de individuos que buscan reconocerse en algo o en alguien. Es en esa “caótica fauna huma-

¹³ R. DÍAZ ETEROVIC, *El color de...*, op. cit. p. 117.

na”, que circula en el Paseo Ahumada¹⁴, que Heredia espera encontrar a Aspén, el mismo hombre-estatua que ha sido uno de los últimos que ha visto con vida a Alberto Cairo, el joven peruano, trabajador clandestino asesinado en oscuras circunstancias. Heredia es una criatura de Santiago, conoce la ciudad y sus entrañas. Es capaz de descifrar los signos que ella proyecta. Cafés, bares, *discothèques* son conocidos y reconocidos por él durante sus pesquisas. Sin embargo, el conocimiento del inframundo de la inmigración peruana –de reciente surgimiento– en la capital chilena le sorprende:

Seguí los pasos de Méndez por la calle Catedral [...] Apenas nos alejamos un par de cuadras de la plaza [de Armas] la ciudad se volvió más oscura y comenzamos a oír el eco de nuestros pasos sobre las veredas [...] Méndez se detuvo frente a un portón que limitaba el acceso a un estacionamiento de autos. A los costados se erguían unas fantasmales casonas de tres pisos que lucían deshabitadas. Empujó el portón y este cedió lentamente dejando una brecha que usamos para entrar. En el interior había cuatro hileras de autos que terminaban frente al galpón al fondo del estacionamiento. La oscuridad se hizo más densa [...] el peruano siguió caminando hasta llegar frente a la puerta. A través de unos ventanucos salía una tímida luz del interior del galpón. Agucé el oído y escuché una melodía pegajosa. Méndez golpeó suavemente la puerta y sin esperar respuesta, entró. Caminé tras él y quedé frente a un espectáculo que no habría podido imaginar. El interior estaba fragmentado en una veintena de compartimientos, cuyas divisiones habían sido levantadas con cartones, restos de maderas y diarios. En cada uno de los espacios vi grupos de adultos y niños acostados sobre mantas y colchones colocadas a ras del suelo.¹⁵

La voz de Heredia narra en este fragmento su entrada en el lugar de residencia –en pleno corazón de Santiago– de los emigrantes peruanos. Ver, observar, escuchar y respirar ese “espectáculo que no habría podido imaginar” choca con fuerza al escéptico detective. El fragmento escogido no presenta aquí sino el ingreso en ese ámbito. La parca elocuencia del discurso herediano impacta, sin embargo, por su intensidad.

Entrar en este universo de inmigrantes es como penetrar lentamente en los espacios urbanos infernales propios del neopolar. Siguiendo a Méndez,

¹⁴ El Paseo Ahumada corresponde a la antigua calle Ahumada, corazón del centro histórico de Santiago. Transformada en paseo por la dictadura en los años 70 es, hoy día, lugar de reunión de artistas callejeros, traficantes, pequeños comerciantes ambulantes ilegales, predicadores y desquiciados de todo orden. Lugar pintoresco y peligroso a la vez.

¹⁵ R. DÍAZ ETEROVIC, *El color de...*, *op. cit.*, pp. 101-102.

guía y emisario de esa sombría comarca, Heredia se interna, alejándose del bullicio del centro de la ciudad por la calle Catedral, “bajando” hacia el Poniente. Le sorprenden el silencio, la oscuridad y los ecos inquietantes de un entorno sin vida. La recreación del abandonado barrio Catedral en los sectores aledaños del centro histórico de Santiago es aquí de gran plasticidad. Los perfiles de las viejas “casonas fantasmales” son evocadoras del abandono de esas moradas decimonónicas en los años 1970-1980¹⁶. La travesía implica pasajes (portón, brecha, puerta, ventanucos) y espacios (plaza, calle, estacionamiento, galpón, compartimientos). La focalización interna para alcanzar, por fin, “el galpón al fondo del estacionamiento” imprime al discurso de Heredia una fuerte tensión dramática, ritmada por las alternancias de puntos de vista objetivos y de una intensa subjetividad (sorpresa, inquietud y estremecimiento de Heredia).

Si las reacciones del detective privado están determinadas por su voluntad de justicia y su inclinación solidaria, ellas resultan también de la sorpresa profunda que le provoca el espectáculo de tal miseria humana tapada por el aparente éxito de la economía chilena y el brillo de la riqueza de ciertos sectores que la exhiben sin pudor. En efecto, el antro que funciona como refugio de los inmigrados se encuentra instalado “a un par de cuadras de la Plaza de Armas”. Es decir, enquistado en el viejo centro histórico santiaguino que todavía desborda de comercios, grandes almacenes, galerías comerciales, cines, cafés y bancos. No lejos de allí están el palacio de gobierno, las sedes de los ministerios, la bolsa de comercio, el Banco del Estado, el Club de la Unión (centro de reunión social de la vieja oligarquía), la Biblioteca Nacional, las sedes centrales de las principales universidades, etc. Es por esto que el asombro del investigador aumenta al constatar que el lugar está encubierto por un estacionamiento que funciona a plena capacidad. En este orden de cosas, se está aquí frente a una manifestación de un fenómeno denominado “anti-mundo” por Roger Brunet¹⁷. En rigor, el “anti-mundo” es un espacio mal conocido y que persiste en mantenerse en esa condición. Como tal es útil y conviene al poder político o económico, o a ambos. Es la negación y el reverso de lo que el sistema busca ser, el “anti-mundo” se oculta, no se muestra, pero debe estar allí porque es un “doble” indispensable de la sociedad, tal como ella “se sue-

¹⁶ En efecto, durante los años de la dictadura se acentúa el desplazamiento desde el centro histórico, comercial y residencial de Santiago hacia el llamado Barrio Alto. Progresivamente la burguesía y un sector de la clase media integrada a los beneficios que dispensa la dictadura, ocupa desde Providencia los sectores “altos” de Las Condes, La Reina, y La Dehesa.

¹⁷ R. BRUNET et alii, *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Montpellier/Paris, Reclus-La Documentation Française, coll. “Dynamique du territoire”, 1992, p. 35.

ña” a sí misma. En este sentido, el “espectáculo” (como lo califica Heredia en el fragmento citado) del “anti-mundo” que ofrece el galpón del estacionamiento es una acabada contra-imagen del paisaje aparentemente reluciente del éxito económico neoliberal que brilla “a un par de cuadras de allí”¹⁸. Así, el hacinamiento de inmigrantes peruanos constituye la indispensable reserva de fuerza de trabajo, barata y desprotegida, que necesita la economía liberal. En efecto, en el inhóspito tugurio que habitan los inmigrantes peruanos hay no sólo los clandestinos, sino también buen número de trabajadores legales, y, por cierto, los “recién llegados” en busca de ocupación. Todos ellos –atraídos por el “dinero fácil”, la proclamación de la riqueza, la exhibición del lujo– están sujetos a las contradicciones inherentes al sistema: la injusticia, la violencia y el crimen.

4. Crimen/ Crímenes/ Criminales

La evolución del género policial diversifica sus nuevas manifestaciones a la vez que las afirma. Así el relato policial considerado como *thriller* subraya sobre todo el efecto de recepción del texto, la emoción, la excitación, el sobresalto y la sorpresa que la narración debe suscitar. La noción de *thriller* complementa la marca denotativa del neopolicial. Este se interesa en los referentes históricos, políticos, sociales, culturales. Aspectos que explora, analiza y critica. Esta mirada posee una significación estética y también ética. En este orden *El color de la piel* es una novela compleja. Si sus páginas plantean el problema de la inmigración masiva de los peruanos en Santiago, si la historia se ocupa de esa comunidad de trabajadores segregados y étnicamente marcados, su autor se preocupa además –como ya lo hemos dicho– por la índole de la relación entre los nacionales y los extranjeros. Este aspecto está tratado por Díaz Eterovic a partir de una trama crímino-detectivesca por cuanto, y ante todo, *El color de la piel* es un relato negro, un neopolicial muy contemporáneo, cuyo carácter ético, político y social no puede ignorarse.

El crimen recorre las páginas de *El color de la piel*. Este es situación de base y motivo de la producción del género policial. El crimen como hilo conductor justifica, da orden y sentido a la pesquisa que, para dilucidarlo, echa a andar al investigador. Así entonces, el andamiaje tipificador que estructura este tipo de historias –crimen, víctima, victimario, pesquisador,

¹⁸ Sobre el Santiago de Chile y el “anti-mundo” de las últimas décadas ver P. BERCHENKO, «Prácticas de la memoria en Santiago de Chile (1970-2002)» in *América. Cahiers du CRICCAL*, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, n° 31, 2004, pp. 81 y ss.

enigmas, indicios, resolución— está perfectamente organizado. Pero Díaz Eterovic va más allá. Su texto es un *thriller*, además de un neopolicial acabado. La función del crimen como motivo y motivación de la intriga es polisémico. Hay, por cierto, en el inicio de las acciones el crimen de Alberto Cairo, hecho que aparece primero como una desaparición. El suceso puede ser considerado como anecdótico o anodino. Pero, en rigor, es un revelador de otros inquietantes componentes sociales como la violencia cotidiana — como ya lo hemos indicado— o la indiferencia y el cinismo ambiente, por ejemplo:

¿Y por qué tanto interés por un peruano? [...] Santiago está lleno de peruanos. Uno más uno menos ¿a quién le importa?¹⁹

A la indiferencia y el cinismo se une, además, el desprecio por el Otro marcado por su extranjería y el fenotipo. Algunas reflexiones como éstas, que insurgen y encolerizan al héroe, son las que escucha Heredia como respuesta al indagar sobre el desaparecido. De modo que, si el brutal asesinato del joven Cairo es ya un primer crimen premeditado y alevoso, los que siguen —y como un efecto de caja de resonancia— resultan ser cada vez más diversificados, crueles y sobrecojedores.

Por cierto la galería de delitos que Heredia va constatando pone al descubierto una red delictual enrevesada y compleja. Tejida ella por malhechores peruanos y chilenos que, si bien frente al delinquir son iguales, frente a su provecho se revelan diferentes y jerarquizados. El centro de la delincuencia —el punto de reunión de los malhechores— se configura también como un espacio del “anti-mundo”. Pero, a diferencia del galpón detrás del parking, se trata ahora de un salón de billares, de un *pool* de los bajos fondos. Llamado “El Audaz”, el dicho *pooling* resulta ser un espacio aparentemente público y conocido (como el *parking*), pero en realidad encubre un negocio más lucrativo y altamente ilegal: el tráfico de droga.

En la parte trasera de “El Audaz”, después del bar, luego del salón de billar y de las mesas donde se juega a las cartas, una puerta anuncia “Privado” y tras ella se disimula la guarida del crimen. Cairo joven e inexperto, entra en ese mundo, ansioso de “dinero fácil” y se enreda en las peligrosas actividades de los traficantes dirigidos por Sebastián Gambino, un chileno propietario de “El Audaz”, hijo y heredero de un connotado taur y estafador de los años 1950-1960. Gambino un ex-miembro de carabineros (policía uniformada), dirige a sus hombres, todos peruanos —Aspén (el mimo),

¹⁹ R. DÍAZ ETEROVIC, *El color de...*, op. cit. p. 33.

Bareiro (que aparece como patrón de “El Audaz”) y Cairo— con disciplinada y eficaz presión. Cairo es, pues, su cómplice y víctima.

Dilucidar el apretado y oscuro tramado del enigma de la desaparición de Cairo significa enfrentarse a una sucesión de asesinatos y muertes. Todos ellos resultantes del crimen inicial y motivados por la progresión de la pesquisa. A la muerte atroz de Cairo sigue el asesinato de Encina, el cartonero que recorre calles y figones recolectando deshechos en los basureros, éste ha visto, horas antes de su desaparición, al peruano Cairo. Casi simultáneo a este suceso se produce la muerte de Macías, compañero de miserias de “El Abuelo” Encina²⁰. Si el primero es víctima de un asesinato brutal por parte de Gambino, Macías muere en un hospital, víctima de su situación de extrema miseria producto de un sistema social que no lo protege. El criminal Gambino, sin embargo, agrega otros nombres a su lista de homicidios: sus cómplices Bareiro y Sargel.

En *El color de la piel*, Díaz Eterovic encarna el mal en Gambino. Pero este personaje es ambiguo. El es brutal, codicioso, implacable. Es también un frustrado e inadaptado. Gambino, cuya aspiración fue la de llegar a ser un carabinero ejemplar, debe renunciar a su proyecto cuando la jerarquía del cuerpo policial desvela sus orígenes: hijo de delincuente. Expulsado del cuerpo de policía, dominado por un rencor inapagable ingresa en el mundo del crimen. La violencia de la frustración se refleja en una extrema agresividad. Bestial y patético este delincuente inmisericorde es también —en otra dimensión— una víctima.

En su aspiración profesional de policía, Gambino recibió una formación. Como aspirante al cuerpo de carabineros fue instruido en el manejo de las armas y la tortura. Tanto las muertes de Cairo como la de Encina revelan este saber. Es esto lo que lo delata. Gambino, en efecto, recibió una formación en los años de la dictadura en la que los métodos de tortura eran parte del entrenamiento policiaco. Heredia-narrador desentraña el sórdido pasado del homicida y, a la vez que le desprecia, experimenta una forma de conmiseración por su condición social y personal. Gambino es víctima también, pero ambigua, él está instalado diagonalmente en el neopolar como criatura agredida y agresora. Así el representante del mal está situado en un estatuto intermedio y opaco. Doble condición, en rigor, en la que el

²⁰ Encina llamado también “El Abuelo” y Macías son dos marginales, dos perdedores que, por inadaptación al nuevo orden social y económico han caído en el abandono. Perdidamente alcohólicos sobreviven en la calle recolectando papeles y cartones de deshecho. Ambos representan la vejez abandonada.

cruel delincuente lo es, porque a su vez, él es víctima de una injusticia insostenible. Gambino en búsqueda de una honorabilidad, de un estatuto social considerado como digno, aspira a una función de orden público reconocida. Fracasa en el intento. Es el aparato represivo de Estado que lo rechaza. Esta institución que legitima la extrema violencia –en los años de la dictadura– en virtud de los valores de la clase dominante expulsa de sus filas a aquel que “hereda” la posibilidad de ponerlos en cuestión. Excluido por esta forma de “bastardía” social opta por el mundo del crimen, siguiendo la filiación paterna.

5. Colofón

La postura ética y estética de Ramón Díaz Eterovic reivindicada en todos los neopoliciales que integran la serie de Heredia sigue manteniéndose luminosamente viva en *El color de la piel*. Generosa, alerta, siempre atractiva la escritura de este creador atrapa y conmueve a sus lectores. De la lectura de *El color de la piel* se sale marcado y, por cierto, en ello tiene mucho que ver la figura del detective-narrador. Su impronta indeleble –el desencanto– desborda el texto. Pero esta desilusión no le es única. Sebastián Gambino da la réplica a Heredia desde el espacio delincencial. Imagen y contra-imagen del desencanto ambos personajes reflejan dos materializaciones de un malestar nacional. Los personajes peruanos, por su parte, sufren por las esperanzas puestas en una emigración que, finalmente, se revela frustrante, aunque la esperanza todavía no ha desaparecido en ellos completamente. El desencanto, el escepticismo de Heredia y Gambino son, sin embargo, viscerales, definitivos. Es esto lo que los acerca. El primero, hombre sin prejuicios, comprende y analiza al otro. El segundo invadido por la frustración y el rencor sólo atina a vengarse.

Así, recurriendo a los referentes históricos, políticos, sociales y culturales el neopolicial analiza y critica el espacio social a través de una mirada que posee una significación trascendente. Por eso los personajes que habitan el neopolar de Ramón Díaz Eterovic, que se desplazan a través de la ciudad, que se relacionan a través del crimen y el castigo, entregan una desencantada imagen de la sociedad chilena. Sociedad en que nacionales e inmigrantes “se sueñan” y “sueñan” al chileno como un ente homogéneo viviendo en el supuesto esplendor económico del neoliberalismo. Sueño que constituye, sin embargo, un estereotipo cuya función es ocultar la existencia de una estratificación social rígida y violenta en la que coexisten subculturas muy diferentes unas de otras, en que cada una se integra de manera desigual al beneficio del sistema económico. El neopolar tiene, pues, como

primera función mostrar por denotación –ficcionalizándolas– las lacras del sistema. Más allá, por connotación, él hace posible que el lector atento pueda cuestionar los componentes mismos de la idiosincrasia nacional, desconfiar de los valores considerados como universales, impugnar los estereotipos que la sustentan.

La violencia de la dictadura en *La ciudad está triste*, del chileno Ramón Díaz Eterovic

Benoît SANTINI
Université de Provence

El autor chileno Ramón Díaz Eterovic (Punta Arenas, 1956), empieza su producción literaria con poemas¹. También es cuentista, fue director de la revista alternativa *La Gota Pura*, director de la SECh (Sociedad de Escritores de Chile)². Fue recompensado por sus novelas policiales y su reconocimiento internacional se manifiesta con las numerosas traducciones de sus novelas policiales³. Éstas no sitúan al lector en una época remota, sino que se centran en la actualidad, las contingencias inmediatas, como la violencia de la sociedad chilena bajo la dictadura de Pinochet. En 1985, con *La ciudad está triste*, Díaz Eterovic empieza a escribir novelas policiales, dando a luz al detective Heredia⁴. Su concepción del “neopolicial” comienza a

¹ Sus poemarios son *El poeta derribado* (1980) y *Pasajero de la ausencia* (1982).

² Muchos poetas, durante la dictadura de Pinochet, se expresan en la SECh: “Para reconstruir fielmente la expresión literaria de esos años, se debe o deberá recurrir a ese sinfín de publicaciones artesanales que se editaron”. Leer: R. DÍAZ ETEROVIC, «SECh: Escribir y vivir en Chile» in Ó. AGUILERA, J. ANTIVILO, *Historia de la Sociedad de escritores de Chile. Los diez primeros años de la SECh y visión general 1931-2001*, Santiago de Chile, SECh, diciembre de 2002, p. 94. La SECh se convierte en una verdadera tribuna de expresión durante la dictadura, y Díaz Eterovic explica: “La historia de la SECh, en especial durante la dictadura vivida en Chile a partir de septiembre de 1973, no es otra que la historia de los escritores chilenos obligados a crear y expresarse de espaldas al miedo, desafiando a censores anónimos y militares de rostros pintados que veían con recelo la literatura, en cuanto ella significaba un referente democrático [...]. La SECh se constituyó en 1973 en un espacio de rebeldía intelectual”. Consultar: R. DÍAZ ETEROVIC, «SECh: Escribir y vivir en Chile», *op. cit.*, p. 92.

³ El autor chileno recibe, en 1995, el Premio del Consejo Nacional del Libro y de la Lectura, así como el Premio Municipal de Santiago, otorgado por el alcalde de la capital tres veces al novelista (1982, 1994 y 1996). El Salón del Libro Iberoamericano, organizado en Gijón, le concede el Premio «Las Dos Orillas». Se traducen sus novelas al inglés, al alemán, al italiano e incluso al croata. Sus obras se publican en Grecia, Francia, Italia y Portugal.

⁴ Heredia es también el héroe de algunos cuentos contenidos en la obra *Muchos gatos para un solo crimen*, publicada en 2005; se convierte el mismo año en protagonista de una serie televisiva. Leer: A.

germinar en su mente, y esta novela se puede considerar como la de un aprendiz que irá aguzando su escritura policial a lo largo de las aventuras de Heredia⁵. El mismo autor explica que:

Al mirar el conjunto de las novelas protagonizadas por Heredia siento que en ellas, consciente o inconscientemente, he trazado una suerte de cronología de la historia chilena de los últimos veinticinco o treinta años.⁶

Así, aparece que realidad histórica y política están en el centro de la primera obra del novelista, profundamente marcado por los eventos que vive a diario en su país. Su novela parece ser pues una obra política. En otra entrevista, el autor confiesa:

La ciudad está triste la escribí el año 1985 en medio de la dictadura política más terrible que ha tenido Chile en toda su historia [...]. La primera versión la escribí en una semana. Antes, venía pensando en la posibilidad de escribir una novela policial a través de la cual pudiera reflejar la situación social y política que se vivía en el país en esa época.⁷

Por tanto, el tema de este coloquio “Novela policial e Historia” corresponde a nuestro estudio ya que, a través de un “neopolicial” cuya anécdota sólo parece ser un pretexto, el novelista le propone a su lector un panorama de los acontecimientos chilenos contemporáneos. Novela e Historia se unen, y el primero se pone al servicio del segundo.

La tradición de la novela policial en Chile es reciente (inicios del siglo XX); conoce un auge a partir de la dictadura, puesto que los autores, según precisa Adriana Castillo de Berchenko, “encuentran en las modalidades expresivas del neopolicial las posibilidades de contar, en la ficción, los eventos y sus experiencias de la Historia nacional reciente”⁸. Para conse-

MUGA, «Claudio Arredondo, Heredia en TVN» in *El Siglo*, Santiago de Chile, 11 de marzo de 2005, pp. 15-16.

⁵ El autor chileno, a mediados de los ochenta, participa en los talleres de escritura narrativa del autor Poli Délano, que será Presidente de la SECh a partir de 1987. Exiliado en México hasta 1984, desempeñará un papel fundamental en la formación literaria de Ramón Díaz Eterovic.

⁶ R. DÍAZ ETEROVIC, «A propósito de Heredia y su mundo» in G. GARCÍA-CORALES, M. PINO, *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea (Las novelas de Heredia)*, Santiago de Chile, Mosquito Editores, agosto de 2002, col. “Biblioteca Setenta & 3”, p. 13.

⁷ F. O. VILCHES, «Entrevista al escritor chileno Ramón Díaz Eterovic. El neopolicial latinoamericano: del cuarto cerrado a las calles de la gran ciudad latinoamericana», *Caravelle*, Tolosa, n° 87, 2006, pp. 96-97.

⁸ Entre los autores contemporáneos de novelas policiales en Chile, cabe citar a Roberto Ampuero, Luis Sepúlveda, Roberto Bolaño, Jaime Collyer o incluso a Marco Antonio de la Parra. Es preciso

guirlo, Díaz Eterovic crea “historias transgresoras y democráticas”⁹. Por un lado, quiere subvertir el género canonizado del “neopolicial”, creando a un antihéroe, introduciendo las contingencias político-sociales, la cultura y el idioma populares y valiéndose de humor y, por otro lado, denunciar los crímenes de la dictadura¹⁰. Es fundamental el contexto y, más que la resolución del enigma, es el deseo de demostración de una realidad histórica cercana lo que prevalece en la novela. El autor explica que:

[...] más que la anécdota policial de estos textos, que a uno le puede gustar o no, lo que me ha interesado trabajar ha sido el contexto en que se daba dicha violencia.¹¹

Confirma que lo esencial de la obra no es la historia, sino más bien la Historia, en la cual están inmersos a diario los chilenos, y que va a verse revelada mediante una ficción cercana a la realidad, en la cual el héroe, testigo de la violencia, va a jugar el rol de revelador de verdades escondidas por el régimen.

Los autores de novelas negras en el Cono Sur, a partir de las dictaduras recientes, renuevan el género, ya que el detective solitario va en busca de una verdad, sale de su lugar cerrado, forma parte de los grupos subordinados de la sociedad, trabaja en la frontera de la justicia, y la verdad, así como el crimen político, se convierten en realidad histórica y política. En el neopolicial contemporáneo, el enigma como elemento narrativo pierde de su importancia, y prevalece la denuncia política. Los medios marginales constituyen el cuadro esencial de la trama narrativa y la cultura popular aparece a lo largo de las páginas. Los autores mezclan lenguaje literario y coloquial, ironía, humor, centrándose así en una realidad actual. Por último, los detectives son marginales, maltratados por la vida, y no son

notar que entre dichos autores, algunos huyen al exilio, otros se quedan en Chile. Díaz Eterovic y Collyer no dejan su país durante esos años. A. CASTILLO DE BERCHENKO, «Hot line de Luis Sepúlveda et la transition chilienne à la démocratie», *Cahiers d'études romanes, Roman policier et Histoire. Amérique latine*, Université de Provence (Aix-Marseille 1), n° 15/2, 2006, p. 146. (La traducción es nuestra).

⁹ L. SEPÚLVEDA, «La novela transgresora y democrática» in Google//A: Luis Sepúlveda-novela transgresora y democrática.htm 10.05.2004.

¹⁰ Eddie Morales Piña, Profesor en la Universidad chilena de Playa Ancha, y crítico literario, escribe que “se debe señalar que tanto Ramón Díaz Eterovic como Roberto Ampuero se han constituido en los escritores epónimos de esta corriente literaria”. Ver: E. MORALES PIÑA, «Aproximación a la novela neopolicial de Ramón Díaz Eterovic (*El hombre que pregunta*)», artículo escrito en el marco del Proyecto DIGI HUMI 05-0304: *Diccionario de autores de la literatura chilena del siglo XIX al XX*, p. 5.

¹¹ G. GARCÍA CORALES, «Diálogo a toda tinta con Ramón Díaz Eterovic» in *Pluma y pincel*, Santiago de Chile, mayo de 1993, pp. 38-39.

héroes¹². En *La ciudad está triste*, Heredia es un hombre desengañado, vive en la precariedad y se enfrenta al mundo exterior de la corrupción y la violencia¹³; se vale de humor negro y los diálogos de la novela están marcados por cierto coloquialismo. Lo que predomina es la voluntad de restablecer la justicia y no la encuesta en sí. Para conseguirlo, Heredia frecuenta los bajos fondos de la capital (cabarés, prostíbulos, clínicas clandestinas)¹⁴. Díaz Eterovic precisa también que:

Heredia es un personaje que recoge algunas de las características del detective clásico de la novela negra (soledad, escepticismo, ánimo justiciero, cierta marginalidad)¹⁵;

familiariza al lector con una escritura de novelas políticas, e instaura una complicidad entre el héroe marginal y el receptor, a través de once novelas en las que aparece dicho antihéroe¹⁶. El título *La ciudad está triste* es evocador: el autor atribuye a la ciudad los sentimientos de sus habitantes y se convierte la urbe en el reflejo exterior de su psicología. De hecho, Díaz Eterovic subraya el malestar en una sociedad en la que la violencia invade cada rincón de la capital¹⁷. Mediante un desarrollo lineal de la acción y una estructura rigurosa que consta de nueve capítulos, el novelista nos brinda un retrato del Chile de los años 80.

Por tanto, nos podemos preguntar con qué recursos escriturales consigue Díaz Eterovic en una novela breve (75 páginas) condensar las evocaciones de los abusos del régimen autoritario, y en qué el héroe y cuantos lo rodean se vuelven emblemáticos de la sociedad civil y de las personalidades cer-

¹² J. A. EPPLE, «Leonardo Padura Fuentes» in *Hispanamérica. Revista de Literatura*, Gaithersburg, n° 71, agosto de 1995, p. 60.

¹³ G. GARCÍA-CORALES, M. PINO, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴ Recordemos la filiación de Díaz Eterovic con los modelos norteamericanos Dashiell Hammett (1894-1961) y Raymond Chandler (1888-1959) que establecen las bases de la novela negra, como la lucha entre el bien y el mal, el cuidado de los enredos, la ambición, el poder, la gloria, el dinero. Hammet crea un detective privado, marginal, pobre y cínico. Leer: G. GARCÍA-CORALES, M. PINO, *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea (Las novelas de Heredia)*, *op. cit.*, pp. 47 y 63.

¹⁵ F. O. VILCHES, *op. cit.*, pp. 100 et 102.

¹⁶ Esta primera novela de la serie plantea las bases de los volúmenes siguientes; en efecto, Heredia todavía no tiene su gato Simenon, que aparece en el segundo tomo, y sus compañeros y amigos cambiarán en las obras posteriores. Además, la ciudad de Santiago y la ubicación precisa de su despacho (el barrio Mapocho) no figuran de forma explícita en *La ciudad está triste*. Todo eso no es fortuito, y lo explicaremos en nuestro estudio.

¹⁷ En el poema «Tarde de Lluvia», el Yo poético canta: «Cielos grises / la tristeza alada / como mariposa trunca [...]. (Paso mirando desvergonzadas ventanas, / en voz alta canto versos tristes. / Me voy reconociendo y sufro». Consultar: R. DÍAZ ETEROVIC, *El poeta derribado*, Santiago de Chile, julio de 1980, edición de 200 ejemplares, 42 pp., p. 18.

canas al régimen. En resumen, nos parece interesante examinar en qué novela policial e Historia reciente de Chile, en qué ficción e Historia se combinan en *La ciudad está triste*.

Para contestar estas interrogaciones, examinaremos la irrupción de la Historia (contexto histórico) y de la sociedad chilenas en la novela, presentando primero la Historia de Chile en los años 80; luego, nos interesaremos por la novela *La ciudad está triste*, situada entre compromiso y silencio, y para terminar reflexionaremos sobre la denuncia y el deber de memoria que propone la novela.

La Historia de Chile en los años 1980

La acción de la primera novela del autor chileno se ubica en Santiago en torno a 1984-1985, época en la cual se desata una gran violencia y se intensifica la represión en Chile. Desde el principio de la dictadura se ejerce un fuerte sistema de control: la censura, puesta en marcha por decreto en 1974, se institucionaliza entre 1981-1987. El decreto-ley del 12 de julio de 1974 convierte en delitos contra la Seguridad Interior numerosas conductas de oposición en los medios de comunicación y reduce la libertad de expresión¹⁸. En el campo económico, la doctrina neo-liberal se impone en los años 1970 (se inspira en los economistas chilenos llamados los “Chicago Boys” influenciados por la Escuela de Chicago, y favorables a una privatización de las empresas de Estado en Chile) y se intensifica a inicios de los años 80: el nivel de vida baja, las editoriales tienen que autofinanciarse, se desarrolla el paro. En el ámbito político, la Constitución anti-marxista se promulga en 1980 y se intensifican las torturas contra estudiantes en ese período llamado “guerra interna”. Entre 1982 y 1985, las protestas populares se incrementan en Santiago¹⁹. Frente a esta oposición de la calle, y a una autodefensa armada, los militares se colocan en puntos estratégicos de la capital, matan a 55 personas (1983-1984) y organizan atropellos en las “poblaciones” pobres de las afueras²⁰. Los grupos paramilitares clandesti-

¹⁸ Ver: L. BALTRA MONTANER, *Atentados a la libertad de información y a los medios de comunicación en Chile 1973-1987*, Santiago de Chile, CENECA, abril de 1988, p. 13.

¹⁹ A. CASTILLO DE BERCHENKO, «Hot line de Luis Sepúlveda et la transition chilienne à la démocratie», *op. cit.*, pp. 143-151.

²⁰ “Los compañeros de la resistencia interior [socialistas, comunistas, cristianos de izquierda, del MIR y del Frente patriótico Manuel Rodríguez] no le dejaron ni un día de descanso a la dictadura”. El dictador aceptó “una vuelta a la normalidad democrática, [...] cuando, a pesar de los asesinatos y desapariciones sistemáticas, se vio debilitado frente a un pueblo que iba resistiendo” L. SEPÚLVEDA, *La folie de Pinochet*, Paris, Editions Metailié, 2003, diffusion Seuil, p. 10 y M. E. ROJAS, *La represión política en Chile: los hechos*, Madrid, IEPALA Editorial, 1988, p. 15. (La traducción es nuestra).

nos, cercanos al gobierno, no dudan en reprimir a los manifestantes y disidentes, como lo hicieron con María Loreto Castillo, matada con dinamita en 1984, Manuel Guerrero, José Manuel Parada y Santiago Nattino, secuestrados y degollados en 1985²¹. Dichos eventos, que ocurren cuando el autor escribe su novela, lo inspiraron sin duda, aunque, como nos lo dijo en una entrevista inédita:

No tengo el recuerdo de haberme basado en un caso en particular para *La ciudad está triste*, sino que en muchos casos, porque que detuvieran a un universitario, a un dirigente sindical, que lo torturaran, que incluso lo encontraran muerto, era bastante común.²²

La mayoría de las víctimas entre 1973-1989 son miembros del partido socialista, del partido comunista, del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria)²³. La represión del régimen fue organizada primero por la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), fundada por decreto en junio de 1974 y disuelta en 1977. Se compone de miembros de las Fuerzas Armadas y de grupos ultra-nacionalistas. Las atribuciones de la DINA eran secretas, pero el secuestro, las torturas y la eliminación física de los detenidos eran sus métodos²⁴. Las atribuciones de la DINA fueron publicadas sólo en los anexos del Diario Oficial, de poca difusión. Entonces, el secreto rodeaba las funciones de la DINA.

Disuelta en 1977, se ve sustituida por la CNI (Central Nacional de Informaciones), que tenía las mismas funciones pero dependía del Ministerio de Interior. Los interrogatorios y las torturas ocurrían en la isla Quiriquina (Océano Pacífico), o en el “palacio de las Sonrisas” (antiguo hospital naval de Punta Arenas)²⁵. Se utilizaban las clínicas clandestinas como centros de tortura de la DINA, como en la calle Santa Lucía n° 120, en Santiago, donde la DINA escondía a los presos hasta que desaparecieran sus heridas²⁶. Los carabineros y los militares organizaban los registros, las detenciones y

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² Se trata de una entrevista inédita.

²³ Se cuentan unos 748 casos de desapariciones entre los grupos marxistas, o sea más de 62 %. Leer: E. PADILLA BALLESTEROS, *La memoria y el olvido. Detenidos Desaparecidos en Chile*, Santiago de Chile, Ediciones Orígenes, octubre de 1995, p. 60.

²⁴ S. ZAMORA, *Sept heures entre les mains de la DINA*, Paris, Editions Florent Massot, 1993, p. 48.

²⁵ M. E. ROJAS, *op. cit.*, pp. 12-13 y p. 46.

²⁶ J. FORTON, *20 ans de résistance et de lutte contre l'impunité au Chili. 1973-1993*, Ginebra, Editions du CETIM, septiembere de 1993, p. 41.

los crímenes²⁷. En la novela que nos interesa, los criminales pertenecen a estos servicios y obran como lo acabamos de explicar. Uno de los servicios de seguridad es el Servicio de Investigaciones, que tortura y maltrata a los detenidos²⁸: eso nos explica la desconfianza de Heredia hacia los policías.

Entre 1983 y 1985, el General Pinochet trata de realizar cierta apertura política: vuelta de intelectuales exiliados (Poli Délano, Antonio Skármeta, José Donoso), intento de diálogo con los Partidos de la Alianza Democrática (unión de partidos de izquierda, creada en 1983), pero van continuando los enfrentamientos violentos entre los manifestantes y el poder: son los años de las grandes protestas nacionales (1983-1984) y de la represión²⁹. Esta se intensifica en 1986 tras la intentona fracasada de atentado contra el dictador³⁰. Esos años son también las del escándalo del descubrimiento de los centros de detención chilenos en la prensa internacional³¹. En 1988 se organiza un plebiscito y vence el “no”: el General Pinochet dejará el poder en 1990.

Estos eventos históricos recientes y traumáticos encuentran su eco en la novela. El autor, que permanece en el país durante la dictadura, vive de cerca dichos acontecimientos. Su voluntad de privilegiar los hechos históricos chilenos contemporáneos, algunos años antes del fin del régimen autoritario, colocando la intriga en segundo plano, revela un compromiso de su parte que se acompaña, en *La ciudad está triste*, de una forma de silencio que le permite a Díaz Eterovic evocar de forma más o menos subrepticia la violencia del sistema.

La ciudad está triste: entre silencio y compromiso

El autor, mediante la ficción, narra eventos reales, ocultos por el régimen. La anécdota es la siguiente: una tal Marcela le revela a Heredia la

²⁷ P. ORREGO STANDEN, A. RIQUELME SEGOVIA, *Los reflejos de un espejo: Chile y el mundo entre los años 1976 y 1989, a través de la revista APSI*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, 2002, p. 202.

²⁸ M. E. ROJAS, *op. cit.*, p. 28.

²⁹ Para más datos, consultar: P. RIADO, *L'Amérique latine de 1945 à nos jours*, Paris, Masson Histoire, 1992, coll. “Un siècle d’histoire”, pp. 298-306.

³⁰ Dos oponentes, Rodrigo Rojas y Gloria Quintana, fueron quemados vivos en julio de 1986. Leer: J. FORTON, *20 ans de résistance et de lutte contre l’impunité au Chili. 1973-1993, op. cit.*, p. 220.

³¹ Así, durante un viaje del buque-escuela Esmeralda, el consejo de Nueva York recuerda los eventos que se produjeron en dicho barco: torturas, abusos sexuales, simulacros de ejecuciones. Leer: AMESTY INTERNATIONAL, «Chili. L’Esmeralda, navire-école et centre de détention et de torture», Paris, Amnesty International, 23 de junio de 2003, p. 15.

desaparición de Beatriz, su hermana, de 18 años, estudiante en medicina. Beatriz y su padre reñían con frecuencia, y Heredia deduce:

Al final botó la esponja tu hermana y se fue de la casa [...].
-Eso pensamos, aunque en verdad no hemos averiguado nada. Le preguntamos a sus amigas del barrio y no la han visto.³²

Esta desaparición se presenta como la fuga de una adolescente en conflicto con su padre. A partir de entonces se derrollan las 8 etapas claves de la intriga: el encuentro de Heredia con Teresa, amiga estudiante de Beatriz, y luego con Francisco (Pancho) Valverde, un estudiante enamorado de Beatriz; la entrevista con la Secretaria de Estudios de la Universidad; la conversación entre el padre de Fernando Leppe –amigo de Beatriz, desaparecido– y compañeros del joven; las informaciones dadas por Pony Herrera, un amigo de Heredia; el descubrimiento de una nota redactada por Pony antes de que lo asesinaran; el encuentro con Lavinia, prostituta, y la entrevista agitada con el médico Beltrán. Dichos elementos llevan al detective sobre la pista de los servicios de seguridad de la dictadura³³.

Heredia va descubriendo trozos del *puzzle* que le permiten a Díaz Eterovic aludir implícitamente a los eventos de los años 1980, en Chile, y denunciar discretamente los actos de los servicios de inteligencia del régimen³⁴. Nos enteramos también de que Leppe y Beatriz pertenecían a grupos disidentes, que Díaz Eterovic no inventa sino que los encuentra en los acontecimientos políticos chilenos recientes³⁵. En efecto, Teresa informa a Heredia de que “Beatriz le había pedido que se deshiciera de algunos papeles dejados en la habitación que ocupara”, “documentos políticos”³⁶. Pancho se lo confirmará a Heredia:

³² R. DÍAZ ETEROVIC, *La ciudad está triste*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000, col. “Narrativa”, Editorial Sin Fronteras, 1987, p. 12.

³³ M. E. ROJAS, *La represión política en Chile: los hechos*, *op. cit.*, p. 15.

³⁴ Guillermo García-Corales y Mirian Pino dicen que “el creador de Heredia escribió dicha obra [*La ciudad está triste*] en 1985, motivado por la necesidad de desarrollar un lenguaje literario que le permitiera abordar, bajo una mirada crítica, algunos temas de carácter social, vinculados a la historia chilena cercana”. G. GARCÍA-CORALES, M. PINO, *op. cit.*, p. 56 y M. E. ROJAS, *op. cit.*, p. 15.

³⁵ Andrés Pascal Allende precisa acerca del MIR que se crearon comités clandestinos de resistencia popular que querían desarrollar cordones de resistencia por comunas con el fin de armonizar las luchas contra la dictadura. Beatriz y Fernando formarían parte de estos comités. Consultar: A. P. ALLENDE, *El MIR chileno. Una experiencia revolucionaria. A los 36 años de surgimiento del MIR*, Rosario, Cucha Ediciones, enero de 2003, p. 97.

³⁶ R. DÍAZ ETEROVIC, *La ciudad está triste*, *op. cit.*, p. 24.

Empezó a hablar de cosas como democracia, justicia, derechos humanos, y se metió en asuntos no bien vistos en este tiempo. Onda roja, usted entiende.³⁷

Mediante estas alusiones imprecisas, el lector consigue asociar militan-tismo político (comunista o de extrema izquierda) y represión del régimen. Este combate que llevan a cabo los estudiantes les llevará a la muerte³⁸. La Secretaria de Estudios explicará a cerca de Leppe que “lo secuestraron an-teanoche. [...] Primero se habló de detención por parte de la policía, pero ésta negó tenerlo en sus dependencias”³⁹. Heredia se da cuenta de que esta encuesta toma un cariz político. Al respecto, Carlos, amigo de Leppe, le dirá a Heredia que el activismo de su compañero en “la agitación de algu-nos problemas” le fue fatal, subrayando con un eufemismo la violencia de la dictadura⁴⁰.

A partir de ahí, el lector asiste a un desencadenamiento de crueldad ver-bal y física de los culpables, y se multiplican los indicios. Eso le lleva a Heredia a formular una crítica del poder, que acepta dichos crímenes:

Quienes dirigían la ciudad se reservaban el juego sucio entre las ma-nos y no se necesita mucha imaginación para saber de dónde prove-nía la violencia. El poder avasallaba la verdad.⁴¹

A través de la voz de su héroe, Díaz Eterovic denuncia el papel de las au-toridades que esconden los hechos y son cómplices de los crímenes come-tidos contra los oponentes políticos.

Cuando se encuentra el cuerpo de Fernando Leppe, el lector, mediante descripciones minuciosas del estado del cadáver, entiende el horror de los crímenes cometidos por los servicios de seguridad: el cuerpo está cubierto de “múltiples heridas”, y “desde el vientre hasta el final del cuello lo atra-vesaba un tajo profundo, acompañado de otros más cortos que se perdían tras la espalda”. Heredia le explica al policía Solís: “Lo degollaron”⁴². Este

³⁷ *Ibid.*, p. 30.

³⁸ El militan-tismo estudiantil en Chile, nacido en los años 60, es una realidad durante los años de la dictadura. El MIR, creado en 1965, antes de la dictadura, se compone de estudiantes, habitantes de zonas marginales, y no formaba parte del gobierno de Unidad Popular de Salvador Allende ; el MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitaria), creado también en 1965, se componía de jóvenes y estu-diantes. E. PADILLA BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 60.

³⁹ R. DÍAZ ETEROVIC, *La ciudad está triste*, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁴¹ *Ibid.*, p. 37.

⁴² *Ibid.*, pp. 38-39.

crimen se vuelve emblemático de las actuaciones de los servicios de inteligencia, y Leppe se convierte en un mártir, asesinado por defender sus ideales. El horror continúa cuando se descubre el cuerpo de Beatriz a orillas de un río: unos niños tropezaron con “el tronco y una pierna que se estimaba pertenecían al cuerpo de una mujer joven”⁴³. El narrador hace hincapié en los actos de tortura, como cuando descubre el cuerpo de Pony que acababa de obtener informaciones de parte de agentes borrachos⁴⁴: explica que “le habían clavado un cuchillo en medio del vientre”⁴⁵. Mediante la evocación de estas muertes, el narrador alude a las diferentes formas de crímenes usadas por los servicios de seguridad: degollación, mutilación, acuchillamiento⁴⁶.

A pesar de todo, esta violencia aparece a menudo en su mismo desarrollo en la novela; cuando unos individuos agreden a Heredia, y cuando lucha con Carmona, un agente de los servicios de seguridad, o con los hombres de Maragaño, el propietario de la clínica clandestina donde brutalizaron a Beatriz, el narrador recibe “un golpe en la espalda”, “un interminable recibir de golpes y puntapiés” durante su primer enfrentamiento⁴⁷. Carmona amenaza también verbalmente a Heredia al pedirle que deje de “meter la nariz en lo que no me incumbía”⁴⁸. En su entrevista con Lavinia, ésta, que conoce las actuaciones de Maragaño, comenta las escenas de tortura de que fue testigo en la clínica adonde había acudido para que la abortaran:

Me llevó a una clínica [...]. Oí los gritos de una muchacha a la que, al parecer, unos hombres estaban golpeando en la pieza vecina. Le preguntaban cosas que ella se negaba a contestar [...]. Comenzaron a hablar de cómo se iban a deshacer de ella.⁴⁹

Luego, Beltrán, el médico cómplice, le contará hechos similares a Heredia:

⁴³ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁴ Pony es famoso en el mundo de las apuestas hípcas. Tiene numerosos contactos gracias a sus actividades, incluso entre los hombres de los servicios de inteligencia del régimen. Eso lo llevará a la muerte.

⁴⁵ R. DÍAZ ETEROVIC, *La ciudad está triste*, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁶ Estos servicios “existían dedicados a investigar y reprimir a los adversarios políticos. Los que mandaban en la ciudad no escatimaban recursos para proteger a la vaca de ubres enormes de la que mambaban complacidos”. Heredia pone en evidencia una realidad escondida por los medios de comunicación, e insiste en la procedencia diversa de las personas que componen los servicios de seguridad (profesionales o gente del pueblo). R. DÍAZ ETEROVIC, *La ciudad está triste*, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 53.

Primero estuvo lo de una muchacha que murió en la tortura y que para hacerla desaparecer la llenaron de explosivos [...]. Después vino lo del muchacho con el que perdieron los estribos y como no hablaba le tajearon todo el cuerpo con hojas de afeitar.⁵⁰

En la novela, Beltrán cuenta que Maragaño lo hacía participar en los interrogatorios, y tenía que “aplicar inyecciones a los detenidos o comprobar si podían seguir recibiendo más castigo”⁵¹. La clínica clandestina, centro de detención, corresponde a una realidad: está incluida en la ficción y le es útil a Heredia en su encuesta. Ejecutarán al médico unos minutos después ya que Carmona “descargó una bala en la boca de Beltrán”⁵². Por último, en el enfrentamiento final con Maragaño y sus hombres, en el cabaré “Cuatro Dedos”, Heredia y Solís aniquilan a Maragaño e incendian el lugar, utilizado también como centro de detención.

La violencia va creciendo: ésta empieza por golpes que recibe Heredia, y acaba por una matanza. El relato de Díaz Eterovic alcanza su clímax en las escenas finales, el autor analiza en sus pormenores los actos de barbarie y sus resultados, y los testimonios de la diégesis se parecen a los verdaderos relatos de los torturados. Los cuerpos mutilados de los oponentes se convierten en el símbolo de la fractura de la nación, inmersa en las restricciones y la violencia.

Al lado de la violencia más horrenda, el autor integra como opción estética el silencio, acorde a la autocensura que se imponen los creadores para contornear la vigilancia del sistema. Así, no menciona ninguna fecha precisa y no cita explícitamente la ciudad de Santiago donde transcurren los hechos; sólo elementos dispersos permiten identificarla. La alternancia de diálogos y de narración en primera persona, el juego discursivo basado en los registros de lengua (lenguaje coloquial o formal, descripciones casi periodísticas, humor, ironía) son procedimientos que se ponen al servicio de la denuncia. El uso del implícito es eficaz ya que invita a que el lector haga su propia encuesta, instaurando así un pacto de lectura⁵³. Este implícito se observa en tres ámbitos: lingüístico, topográfico y cultural.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 59. Los eventos de 1984 y 1985, citados más arriba, inspiraron a Díaz Eterovic; al narrarlos de forma casi periodística, y mediante la ficción, denuncia hechos que se produjeron de verdad, y que fueron enmascarados a menudo o transformados en accidentes por el gobierno y los medios de comunicación.

⁵¹ *Ibid.*, p. 59.

⁵² *Ibid.*, p. 61.

⁵³ Mariano Aguirre escribe: “Se ha señalado, y con razón, que la novela negra es básicamente una alegoría. *La ciudad está triste* no es una excepción. No lo es porque va, intencionalmente, más allá de

El léxico típico de Chile y de Santiago se ve en los modismos o chilenismos; Heredia invita a Marcela Rojas “al boliche de la esquina”⁵⁴, nombre dado a los bares de la capital. El detective se vale del término pololo (novio) cuando le pregunta a Marcela “¿Y la idea de una fuga con algún pololo?”⁵⁵. Llama a su amigo Pony compadre⁵⁶, y cuando Pancho le explica a Herrera el compromiso político de Leppe y Beatriz, alude a los “cahuines políticos”⁵⁷, que en la lengua coloquial significan agitaciones.

Surgen también alusiones a las calles reales de Santiago; la oficina de Heredia está “en las esquinas de las calles Bandera y Aillavillú”, situadas cerca del centro⁵⁸. Se usa la palabra “cuadras” que designa las manzanas (grupos de casas); la lluvia y el *smog* recuerdan también el clima de la capital chilena⁵⁹.

Por último, la afición de Pony Herrera a las apuestas hípcas, tradición santiaguina, las alusiones a los pesos, a los centavos (monedas chilenas), a una “librería de viejo” o a las bebidas y comida chilenas (piscola, cóctel, y los “completos”, que son perritos calientes) confirman, mediante lo implícito, el arraigo de la novela en las realidades culturales chilenas contemporáneas⁶⁰.

Pese a todo, el autor quiere despistar al lector y recordar que la novela es una ficción, al inventar un nombre de calle, la calle Montilles⁶¹, donde se encuentra la clínica clandestina. Estamos a medio camino entre realidad e invención, y dichas referencias le permiten a Díaz Eterovic ser suficientemente claro para un lector conocedor de las costumbres chilenas.

La denuncia o el deber de memoria

Mediante su ficción, Ramón Díaz Eterovic pone en marcha una denuncia discreta o directa, y recuerda la importancia del deber de memoria, que salvaguarda los acontecimientos escondidos por el régimen, con la presen-

lo que dice, y es el lector quien debe encontrar las significaciones ocultas del texto”. M. AGUIRRE, «Ciudad triste» in *La Época*, Santiago de Chile, 6 de noviembre de 1987, p. 24.

⁵⁴ R. DÍAZ ETEROVIC, *La ciudad está triste*, op. cit., p. 10.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 12 y 19.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 67 y 75.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 9, 10, 11, 28.

⁶¹ *Ibid.*, p. 54.

cia del trío crimen, víctima y verdugo. La lluvia omnipresente en la capital es alegórica y simbólica, y es polisemántica: la novela empieza por la evocación de “la tristeza de la ciudad” y de la “humedad comiendo [los] pies” de Heredia; se concluye por las explicaciones siguientes del detective: “la ciudad estaba triste” y “comenzaba a llover en la ciudad”⁶². La estructura cíclica reproduce la repetición de los hechos, y Heredia denuncia implícitamente la atrofia del sistema, invadido por la corrupción, la mentira y la violencia. Este diluvio imita además los dramas que ahogan al país a lo largo de los 17 años de dictadura. El desengaño de Heredia nace de esta toma de conciencia a la cual se añade la miseria económica y la rutina del día a día. La estructura refleja, a la vez, la situación colectiva chilena e individual del detective, que se convierte en el representante de una población angustiada. Esta lluvia abundante simbolizará también el anhelo del detective de purificar la capital y el país de todas sus plagas y de sus males⁶³.

A su vez, los personajes se ponen al servicio de la denuncia. Díaz Eterovic crea a un protagonista deseoso de restablecer la justicia, aniquilada por la Junta militar. Así, se vuelve testigo y actor en medio de la represión, y atraviesa el período de la dictadura “sin otra pretensión que ir testimonianando lo que nos toca vivir”⁶⁴. El novelista crea entonces a un detective cuyos rasgos psicológicos quedan claramente dibujados. Se trata primero de un ser valeroso, que corre peligro para restablecer la justicia, ausente de las instancias del gobierno. Tras sufrir una primera agresión en plena calle, piensa:

[...] la advertencia, más que asustarme, me hizo desear encontrar a cada uno de ellos por separado, en algún callejón oscuro⁶⁵.

Acude a la clínica clandestina, arriesgando su vida, con el fin de obtener datos acerca de la desaparición de Beatriz. Con el policía Dagoberto Solís, se enfrenta a los verdugos al fin de la novela, y los aniquila de buen grado: “Con Solís disparamos con entusiasmo hacia los blancos móviles”⁶⁶. El mismo Díaz Eterovic lo explica:

⁶² *Ibid.*, pp. 9 y 75.

⁶³ Díaz Eterovic en la entrevista inédita que nos dio en julio de 2007 explica: “Me gusta Santiago cuando llueve. [...] Hablas de la lluvia, son elementos que contribuyen a reforzar la soledad, la melancolía de Heredia [...]. De pronto, parece tan natural que se sienta dispuesto a describir o a pensar en un ambiente más bien lluvioso”.

⁶⁴ F. O. VILCHES, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁵ R. DÍAZ ETEROVIC, *La ciudad está triste*, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 74.

Me parecía interesante tener la figura de un personaje que pudiera actuar como una suerte de justiciero, alguien capaz de hacer la justicia que la sociedad no hacía en ese momento, alguien que fuera capaz de hablar el lenguaje de la verdad.⁶⁷

Luego, este personaje echa una mirada acerada sobre la sociedad chilena de los 80, y formula críticas a cerca de los actos de la policía. Heredia le reprocha a su amigo Solís, en tanto que policía, que no se comprometa bastante en el tratamiento de los asuntos criminales, al decirle: “¿O acaso ustedes los tiras esperan que aparezcan los cadáveres para preocuparse de los secuestros de unas personas?”⁶⁸. El héroe menosprecia a continuación los Servicios de Seguridad policiales, al preguntarle a Dagoberto:

“Sólo quiero que hagas un par de preguntas a tus amigos del Servicio de Seguridad”; estas palabras le escandalizan al policía que exclama: “¡No son mis amigos!”⁶⁹.

Después, al revelar la existencia oficiosa de los Servicios de Seguridad, Heredia denuncia también la colaboración de algunos civiles en los actos de tortura y de represión, puesto que le explica a Pony Herrera que dichos servicios “aunque nadie lo había dejado por escrito, existían dedicados a investigar y reprimir a los adversarios políticos”. Añade que dichos Servicios “usaban a un buen número de profesionales fanáticos y a otros tipos capaces de vender a sus madres por un par de billetes”⁷⁰.

Heredia denuncia por último, de forma feroz, la protección de los criminales por la justicia bajo el régimen pinochetista⁷¹. Afirmará que “en esta ciudad la justicia tiene doble venda sobre los ojos [...]. Los criminales tienen santos en la corte”⁷². La expresión familiar, “tener santos en la corte” (que significa beneficiarse de un enchufe), casi proverbial, basada en un juego de palabras (la corte es el Palacio de Justicia), le permite al lector

⁶⁷ Son palabras sacadas de la entrevista inédita que nos concedió el autor.

⁶⁸ R. DÍAZ ETEROVIC, *La ciudad está triste*, op. cit., p. 39.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁷¹ Esta protección de los criminales por la justicia es una realidad puesto que, como lo denunciara algunos años después la Comisión Rettig lanzada por el Presidente Patricio Aylwin, en abril de 1990, con el fin de aclarar los crímenes de la dictadura, “el poder judicial no respetó su deber de hacer que se respetaran los derechos de la persona [...]. La actitud adoptada durante el régimen militar por el poder judicial produjo, en una medida importante e involuntaria, una agravación del proceso de violación sistemática de los derechos humanos [...] al no dar protección a los prisioneros y al conceder a los agentes de la represión una certidumbre creciente de impunidad” (La traducción es nuestra). J. FORTON, *20 ans de résistance et de lutte contre l'impunité au Chili. 1973-1993*, op. cit., p. 121.

⁷² R. DÍAZ ETEROVIC, *La ciudad está triste*, op. cit., p. 66.

identificar el lugar de la acción, poniendo de relieve la protección de la cual se benefician los asesinos bajo la dictadura. A Heredia le saca de quicio la actitud de estos criminales cuando, al final de la novela, le explica a Dagoberto, acerca del cabaré “Cuatro dedos”, que “los cabrones usan este sitio para interrogar a sus víctimas”⁷³.

Heredia es igualmente un ser paradójico, lleno de contradicciones: en primer lugar, es melancólico y desengañado, por la precariedad de su oficio. Lo explica así:

A menudo siento que estoy en una profesión sin futuro, mas siempre hay una copa a mano que ayuda a espantar esas ideas.⁷⁴

En segundo lugar, esta desilusión forma un contraste con el humor y la ironía, de los que se vale a menudo el personaje, con el fin de quitarle el dramatismo a una situación, o de no perder la calma frente a sus agresores. Durante una conversación telefónica con Dagoberto, Heredia, para agradecerle la posible ayuda que le pueda brindar su amigo policía en la encuesta, le contesta: “Si no fueras tan feo te llevaría un ramo de flores y te daría un beso”⁷⁵. Las relaciones entre Heredia y el policía son ambiguas, y se sitúan entre afecto y rechazo, por la desconfianza del detective hacia la policía. En otras situaciones mucho más críticas, la ironía de Heredia fortalece su valor ya que, durante el encuentro con Beltrán, se entabla un diálogo:

-“Voy a un congreso en Brasil”, dice el médico, y Heredia le contesta: “¡Mentira! ¿No leyó su horóscopo de hoy? Dice que no podrá viajar porque llegan visitas inesperadas”.⁷⁶

Delante de Maragaño, en el cabaré “Cuatro dedos”, Heredia explica: “Andaba paseando por el zoológico y encontré a estos gorilas amigos suyos”, aludiendo a los guardaespaldas y ayudantes del propietario de la clínica. Así, incluso en situaciones tensas, al detective le agrada soltar alguna gracia.

A continuación, Heredia es a la vez un ser violento y sensible. En efecto, como lo indicamos antes, no duda en enfrentarse con armas a los cómpli-

⁷³ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 58.

ces de Maragaño⁷⁷. No obstante, eso no le impide emocionar al lector y dar muestras de gran sensibilidad, sobre todo en sus relaciones afectivas. Por ejemplo, es muy atento con la joven prostituta Lavinia; en este momento preciso, el narrador es intradiegetico-homodiegético, se vuelve lírico y comparte con nosotros sus pensamientos:

[...] era la mujer cansada más hermosa que jamás había conocido
[...]. Si los ángeles existían se le parecerían, pensé cuando se tendió a
mi lado y sentí el cálido contacto de sus pechos.⁷⁸

Esta evocación, que no carece de cierto erotismo, revela las ansias de amor y de contacto carnal del detective, a menudo brutal y hartado, pero a veces sentimental.

Por último, el héroe es solitario, pero le da gusto también verse rodeado de sus amigos. Por eso, al encontrarse con Andrea, confiesa: “La miré a los ojos y supe que ella estaba tan sola como yo”⁷⁹. Esta soledad se opone al placer que siente Heredia al reunirse con sus amigos, Solís y Pony Herrera. En efecto, tiene un sólido sentido de la amistad y de la fidelidad. La solidaridad que manifestarán sus compañeros hacia Heredia acarreará el asesinato de Pony por los agentes de seguridad.

El policía Dagoberto, a su vez, desempeñará un papel denunciador y de revelador de verdades; es él quien informa a Heredia sobre la deformación de la verdadera historia por el régimen y la prensa:

Inventaron una historia y mañana saldrá publicada en las primeras planas de todos los diarios. La muchacha necesitaba hacerse un aborto, ubicó a Beltrán y a éste le salió mal su intervención. El médico decidió hacerla desaparecer. Por su parte, la policía averiguó lo sucedido y al ir a detenerlo el doctor puso resistencia y mató a tres funcionarios antes de morir. ¡Bonita historia!⁸⁰

⁷⁷ El novelista, en la entrevista que nos dio, precisa que “En *La ciudad está triste*, [Heredia] es bastante violento, y luego va dejando su violencia en las novelas siguientes. [...] En *La ciudad está triste*, tendrá unos 30 ó 35 años, y en la última novela pasó los 50. Entonces, ya no tiene tanta energía”.

⁷⁸ R. DÍAZ ETEROVIC, *La ciudad está triste*, op. cit., p. 35.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 67. El narrador evoca la mentira de los medios de comunicación durante el régimen autoritario cuando explica que “transmitieron un extra informativo sobre la muerte de Beltrán y el tiroteo en su departamento, atribuido a una banda de ladrones sorprendidos por el médico cuando robaban en el lugar”. *Ibid.*, p. 63. Según María Eugenia Rojas, con la aparición de la CNI, se dice que los oponentes y el personal de seguridad suelen enfrentarse, y esto permite la eliminación de las personas consideradas indeseables por el régimen, sin que éste sea castigado. La prensa desempeña un papel decisivo en estos métodos de asesinatos enmascarados y da credibilidad a las versiones oficiales que aluden a los enfrentamientos que acabamos de citar. M. E. ROJAS, op. cit., p. 35.

Además, Dagoberto no siempre manifiesta mucha valentía, como cuando dice: “Me agrada mi profesión y pretendo llegar con mi pellejo intacto hasta los ochenta años”, y en otra ocasión le aconseja a Heredia: “Si estuviera en tu pellejo, de inmediato tomo unas largas vacaciones en el Polo Norte”, inmediatamente después del altercado con Beltrán⁸¹.

Para terminar, las víctimas se vuelven también actores de la novela a pesar suyo y, sin pronunciar ni una palabra a lo largo de la novela, son, sin duda, las personas más reveladoras de la situación represiva: se vuelven emblemáticas de los oponentes torturados, desaparecidos, y eliminados por la Junta militar, como Leppe y Beatriz, mártires del sistema represivo. Por consiguiente, los actos hablan más que las palabras que estas personas reprimidas y eliminadas ya no pueden pronunciar. Cabe añadir que Beatriz, a quien el padre de Leppe y los amigos del joven apodan “América”, lleva un seudónimo simbólico: encarna, en tanto que individuo, el espacio histórico latino-americano, traumatizado por las dictaduras.

Conclusión:

A lo largo de este estudio, hemos intentado mostrar en qué el contexto histórico inmediato y la ficción quedaban vinculados; también hemos hecho hincapié en el compromiso y los procedimientos narrativos que le permiten al autor desvelar los crímenes de la época, valiéndose de un no dicho y un implícito eficaces. La novela *La ciudad está triste* saca a la luz las verdades que el sistema autoritario calló. La ficción tiene como objetivo aportar un testimonio lúcido y objetivo sobre los crímenes cometidos por la Junta militar, bajo el prisma de un antihéroe, de personajes marginales y víctimas de la dictadura. Mediante esta denuncia subrepticia, Díaz Eterovic aplica la definición que él mismo da en su «Editorial» de la revista *El Gato sin botas*, de la que fue director: “la literatura será siempre vida y queremos comunicar esa vida. La libertad que necesitamos”⁸². A la postre, esta novela, breve y a veces imprecisa en sus descripciones, abre la vía a las novelas de la misma serie que seguirán: éstas le permitirán al autor darle más cuerpo a su protagonista, y ser más explícito en los detalles evocados (como, por ejemplo, los nombres de las calles de la ciudad). Fernando Moreno resumió muy bien el objetivo que se impone y alcanza el autor en su primera novela:

⁸¹ R. DÍAZ ETEROVIC, *La ciudad está triste*, op. cit., pp. 42 y 64.

⁸² R. DÍAZ ETEROVIC, S. GONZÁLEZ, «Editorial» in *El Gato sin botas*, Santiago du Chili, n°1, octubre de 1986, p. 1.

Las obras de Díaz Eterovic, conjugan un respeto singular de los códigos de la novela policial y un deseo de memoria y de testimonio de este contexto político y social específico.⁸³

El objetivo de *La ciudad está triste* es aún más amplio, y si la intriga de la novela está anclada en la realidad chilena de los años 80, el libro evoca, de manera más general, a través de la figura del detective Heredia, la desesperanza y las desilusiones del ser humano, del que Heredia es el arquetipo y el digno representante.

⁸³ F. MORENO, «Novelar y revelar la Historia» in *L'ordinaire latino-américain*, Tolosa, IPEALT, n° 193, julio-septiembre de 2003, p. 9. (La traducción es nuestra).

La investigación policial e histórica en *La muerte y la doncella*, A. Dorfman

Laetitia BOUSSARD
Université de Provence

La obra de Ariel Dorfman, intelectual chileno residente en los Estados Unidos, abarca géneros múltiples: poesía, novela, teatro, ensayo, artículo de prensa, guión. *La muerte y la doncella*, obra de teatro estrenada en 1991 en Chile es una de sus producciones más famosas, y dio lugar a numerosos estudios así como a una adaptación cinematográfica dirigida por R. Polanski en 1994¹.

En el escenario se encuentran tres personajes: Paulina, una víctima de las torturas de la dictadura de A. Pinochet, su marido Gerardo, un abogado, y Roberto Miranda, un médico que pudiera haber sido el verdugo de Paulina. El objetivo narrativo es el siguiente: obtener la confesión del médico. Para lograrlo, la protagonista se convierte en investigadora y dirige el interrogatorio que se desarrolla ante los ojos de los espectadores de la obra.

¿Cómo se construye la investigación en *La muerte y la doncella*? ¿Cuáles son los aportes del género teatral a esta investigación policial? ¿Cuál es su dimensión histórica? Esta reflexión nos llevará a considerar cómo y por qué la investigación policial privada, que se sustituye a una investigación oficial, cobra a pesar de todo una dimensión nacional e incluso universal.

Un relato policial

El relato se construye como relato policial si nos fijamos en el ambiente, los personajes, los objetos y la estructura de la obra. A pesar de esto, no se

¹ Ariel DORFMAN, *La muerte y la doncella*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992. Roman POLANSKI, *Death and the Maiden*, 1994, guionistas: R. Iglesias, A. Dorfman.

trata de una investigación oficial ni legítima desde un punto de vista jurídico y el investigador ni es policía ni es detective.

El punto de partida de la investigación es la impresión íntima que tiene Paulina de haber reconocido la voz, el olor y la piel de su verdugo, al que nunca vio la cara por tener los ojos vendados cuando fue violada y torturada. A partir de ese momento, su objetivo, que también es la finalidad de la obra, es comprobar y probar la identidad de su verdugo, obteniendo su confesión²: la obra se convierte en un interrogatorio para resolver un crimen y denunciar al culpable.

La investigación de Paulina no es objetiva, ni profesional, ni oficial. Es visceral y totalmente privada. Sin embargo, elabora una estrategia para asegurarse de la identidad de R. Miranda. Paulina cuenta su experiencia a su marido con el fin de que se lo repita a su cliente. Pero en el relato, ella introduce errores en los nombres, en las fechas y en los lugares y así incita a R. Miranda a corregir esa versión, lo que le hubiera sido imposible de ser inocente. Paulina lo explica:

[...] el nombre que le mencioné a mi marido fue el de Chanta, el Chanta, a propósito, un nombre equivocado para ver si usted lo corregía. Y usted lo corrigió doctor, usted corrigió el nombre del Chanta y puso el Fanta y si fuera inocente no tendría cómo haber sabido el nombre verdadero de esta bestia [...] no es la única corrección que usted hizo de la versión que yo le entregué a mi marido, Doctor. Había varias otras mentiras... pequeñas mentiras, pequeñas variaciones que yo fui metiendo en mi relato a Gerardo, Doctor, no siempre, pero varias veces como con el Fanta, usted las fue corrigiendo.³

El ambiente que se teje en la obra genera suspense y tensión en el espectador, impresión alimentada por la sensación de encierro que nace del respeto de las unidades de tiempo, lugar y acción. Se inicia la acción de noche como lo indican las didascalias de las tres primeras escenas del primer acto: “es de noche”, “una hora más tarde [...] sigue, más débil, la luz de la luna”, “han pasado unos minutos. Una nube oscurece la luz de la luna”: la noche, que connota inquietud, temor, violencia, ilegalidad, crimen, muerte, ocupa un lugar privilegiado en las novelas policiales. La noche de la liberación de Paulina aparece como un *leitmotiv* del texto, siendo “esa noche”.

² DORFMAN, *op. cit.*, anuncia su objetivo p. 55: “sabes qué es lo único que quiero? Que confiese. Que se siente a la grabadora y cuente todo lo que hizo, no sólo conmigo, todo, todo... y después lo escriba de su puño y letra y lo firme para siempre... con pelos y señales, con nombres y apellidos, eso es lo que quiero.”

³ *Ibid.*

A. Dorfman también connota la noche desde un punto de vista histórico, evocando las intervenciones de la policía secreta de A. Pinochet, la DINA⁴, en medio de la noche en casa de los ciudadanos:

Gerardo: Lo que pasa que uno no se acostumbra... a la democracia.

Que llamen a tu puerta a medianoche y sea un amigo y no...

Roberto: ¿y no esos hijos de puta, no?⁵

La noche, alimentada por el imaginario policial y también histórico, se convierte en la metáfora de la dictadura y de los eventos silenciados. En el escenario nace un juego visual de sombra y de luz, como lo muestran estas didascalias:

[...] el auto frena con el motor todavía andando, las luces sobre ella

[...] el auto parte y queda el escenario iluminado sólo por la luz de la luna. Entra Gerardo.

Escena 2: sigue la luz de la luna... luego los focos iluminan el living, se apagan... una lámpara se enciende en off... y se apaga en seguida.⁶

Además, al final, las dos confesiones, la de Paulina y la de Roberto se hacen de noche⁷, con luces cada vez más leves, como para dejar más espacio a las palabras y a la narración de los relatos. Así se crea una intimidad necesaria para tal confesión: puede representar la muerte simbólica del personaje de Paulina o el final de un período que dejará lugar al renacimiento del personaje o de la nación con la aparición de un nuevo día y de las luces del alba⁸.

Cuando el objeto desempeña un verdadero papel en la obra, se puede hablar de dramaturgia del objeto; así, en *La muerte y la doncella*, algunos objetos ocupan un lugar central, y, al servicio de la dramatización, construyen el universo policial de la obra. El revólver de Paulina está muy presente en la obra, ya sea en las didascalias o en los diálogos. Define las relaciones de fuerza entre los personajes, suscita sentimientos de ira, de sed de venganza, de temor o de angustia. Está al origen del campo léxico del crimen y permite una puesta en escena visual y teatral. Así leemos, en la pá-

⁴ DINA: Dirección de Inteligencia Nacional, policía secreta de la junta militar creada en 1974.

⁵ DORFMAN, *Ibid.*, p. 26.

⁶ Cabe notar el empleo de un vocabulario cinematográfico con la expresión “en off”. Así A. Dorfman mezcla géneros para obtener una mayor dramatización.

⁷ *Ibid.*, p. 70: “(se escucha en la oscuridad la voz de Roberto)”, p. 71: “(es de noche. Está Roberto frente a la grabadora confesándose)”.

⁸ *Ibid.*, pp. 65, 70, 72.

gina 15, en la apertura de la obra: “Se ve que ella tiene en sus manos un revólver”, y después en la página 35: “Paulina está frente a él con el revólver, recostada en un sofá... Doctor Miranda, (toma el revólver y apunta a Roberto juguetonamente”. El revólver le confiere a Paulina poder y se convierte en un elemento de juego escénico⁹. Gerardo amenaza a Roberto en la página 62: “voy a buscar el revólver y te voy a pegar un tiro... los hombres de verdad verdad le meten un balazo al que los insultan y se violan a las mujeres... ¿no?”

Además del revólver, Paulina utiliza una grabadora para conservar la confesión oral de Roberto y la suya antes de tomar su confesión escrita. Gracias a la grabadora se supera la oralidad evanescente para llegar a una verdad tangible que se puede escuchar y re-escuchar una y otra vez. Además, al final de la obra, la grabadora sirve para un juego escénico: los testimonios se responden y se entrecruzan, las voces del verdugo y la de la víctima se mezclan, como en un juego de espejos llevado hasta su colmo.

En cuanto a los personajes, la figura del sospechoso merece ser comentada; como ocurre a menudo en las novelas de enigma ocupa una función social honesta y respetable, y, *a priori*, capta la benevolencia del espectador¹⁰. Este personaje de médico insiste en su deseo de “ayudar” a sus conciudadanos, verbo que se repite a lo largo de la obra. Esta respetabilidad nos hace dudar de las afirmaciones de Paulina, como lo hace su marido, que piensa estar frente a un “honesto ciudadano”. Se invierten los papeles: el asesino se disfraza de víctima y Paulina se convierte a su vez en la mujer loca, enferma, mitómana. La defensa del acusado consiste en insistir en la teoría de la locura y en el delirio de su acusadora, que tiene un comportamiento efectivamente excesivo. Este exceso tiene un doble interés: provocar la duda en el espectador acerca de la culpabilidad del acusado, y dejar el campo abierto a varias opciones de resolución. Paulina, que dispara en el suelo en el primer acto, ¿sería capaz de matar a su verdugo y de matarse a sí misma como lo deja entender?:

[...] si se asoma por acá la policía le meto un balazo en el cerebro a este doctor, ¿no? Lo sabes, ¿no? (pausa breve). Y después me pego un tiro...

⁹ Véase al respecto el artículo de Marcela MEDINA BRAVO, «El discurso femenino como símbolo de poder en *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman» in *Estudios latinoamericanos*, Santiago de Chile, Solar, 1998.

¹⁰ Véase P. BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd*, p. 39 et sq. En las novelas de A. Christie son numerosos los médicos-asesinos, protegidos por su estatuto social.

y después: “Explíqueme a mi marido, Doctor Miranda qué me hizo usted para que yo estuviera tan... loca”.¹¹

La figura del investigador es aquí peculiar y central. Paulina lleva a cabo su propia investigación en su salón, plantea preguntas pero no busca sino una confirmación. La impulsión de la investigación es su deseo personal, una búsqueda de verdad y de confesión que no pretende restablecer un equilibrio exterior sino interior. Este interrogatorio sirve de pretexto a su propia confesión, al relato de sus torturas, silenciadas después de su liberación, evocadas una noche a su marido, pero nunca a su familia, ni a la autoridad:

[...] nadie sabe nada. Ni tu madre sabe [...] nadie en el nuevo gobierno sabe. Me refiero a que no es público, como nunca hiciste... nunca hicimos una denuncia.¹²

[...] hace años que no hablo ni una palabra... vivo aterrorizada.¹³

Ahora, unos quince años más tarde, es cuando detalla su experiencia: los ojos vendados, el contacto con el verdugo, la presencia de la música de Schubert. Revela su propia historia a su marido y a los espectadores, a través de sus palabras y de las del doctor Miranda proponiendo una visión global con los dos enfoques de la víctima y del verdugo.

El doble estatuto de investigadora-víctima implica una ausencia de distanciamiento emocional que aumenta la tensión dramática. Dirigir una investigación privada, reunir investigador y víctima en un personaje único, para un juicio improvisado, parece ser una manera de cuestionar el sistema policial y judicial chileno, incapaces de garantizar seguridad, justicia y rehabilitación de sus ciudadanos¹⁴.

El aporte del teatro

Esta investigación es singular porque el autor escogió como género literario el teatro, que sirve la tensión dramática y se convierte en otro marco estructurante de la obra. Este género permite crear una doble ilusión que le confiere a la obra una dimensión trágica: los eventos que acontecen real-

¹¹ DORFMAN, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹² *Ibid.*, p. 21.

¹³ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 28 y *sq.*: una discusión entre Gerardo y Roberto sobre el sistema jurídico chileno.

mente ante nuestros ojos son, además, eventos reales¹⁵. Así el autor crea un vaivén entre ficción y realidad.

A. Dorfman se vale de numerosos procedimientos dramáticos que corresponden a las etapas de la resolución del enigma en la novela policial, si se considera el estudio de A. Vanoncini¹⁶. En efecto, encontramos las fases de observación –Paulina está en su cuarto o en el vano de la puerta observando a los dos hombres–, de interrogación –el argumento de la obra–, la hipótesis de trabajo –la propia experiencia y la versión de Paulina–, y la conclusión –Paulina logra desenmascarar al culpable–. Estructurando estas fases, A. Dorfman recurre al reconocimiento del criminal¹⁷ y a los monólogos. A menudo estos monólogos son artificiales, por ejemplo cuando Roberto amordazado no puede contestar a Paulina¹⁸ o cuando Paulina expresa sus pensamientos y reflexiones íntimos:

[...] **pensé** lo único que yo quiero es que lo violen, que se lo tiren, eso es lo que **pensé** [...] así que me pregunté si no podía utilizar una escoba.¹⁹

La investigación como interrogatorio se construye con réplicas cortas: se produce la interacción verbal. La frase interrogativa es la base de todos los intercambios verbales entre los personajes. Con estas preguntas, se supera el marco de la investigación para abordar otras zonas oscuras, otros secretos silenciados.

Entre Paulina y su marido se establece un intercambio interrogativo: acto 1, escena 1, cuando Gerardo le anuncia a su mujer que fue nombrado para dirigir una comisión de investigación, surge una serie de preguntas –explícitas o indirectas– que le permiten a Paulina –y al espectador– comprender el objetivo y los métodos de esta comisión²⁰. Así, vemos también que Gerardo, fuera del escenario, dirigirá interrogatorios y recogerá deposiciones. Más tarde, Paulina le hará preguntas a su marido acerca de una relación amorosa que tuvo mientras ella estaba detenida. Las preguntas

¹⁵ Ver B. MEAZZI, « Du roman policier comme au théâtre » in *Cahiers d'études romanes, Roman policier et Histoire. Italie*, N°15/1, Équipe d'Accueil d'Études Romanes, Université de Provence (Aix-Marseille I), 2006, pp. 255-282.

¹⁶ A. VANONCINI, *Le roman policier*, Paris, PUF, 1993, pp. 13-14. Que-sais-je ? N°1623.

¹⁷ DORFMAN, *op. cit.* Al final del primer acto Paulina le dice a Gerardo: “es su voz, se la reconocí apenas entró”.

¹⁸ *Ibid.* Ver Acto I, escena 4, y Acto II, escena 1.

¹⁹ *Ibid.*, p. 55. El subrayado es nuestro.

²⁰ *Ibid.*, pp. 19-21.

aclaran los eventos silenciados que se produjeron quince años atrás y ayudan a la construcción de los personajes y de sus relaciones íntimas. Asistimos a una puesta en palabras de temas hasta entonces silenciados, por ser demasiado íntimos, dolorosos y problemáticos, una puesta en palabras necesaria según Gerardo que habla de la “necesidad de poner en palabras lo que nos pasó”²¹.

Entre Gerardo y Roberto, desde el principio, las preguntas estructuran el diálogo: primero Roberto procura obtener datos sobre la Comisión de Investigación de la que formará parte Gerardo, y después, el abogado interrogará a su cliente para preparar el “juicio”. Citamos uno de los diálogos en el que se suceden frases interrogativas:

Roberto: ¿y tú?

Gerardo: ¿y yo qué?

R: ¿y tú qué vas a hacer después?

G: ¿después de qué?

R: ¿tú le crees, no es cierto? ¿Tú crees que yo soy culpable?

G: ¿si yo te creyera culpable, estaría yo acá tratando de salvarte?

[...] ²²

La relación entre Paulina y Roberto se define por dos interrogatorios: uno conducido por Paulina en el escenario y el otro que hizo Roberto en 1975. Gracias a una *mise en abyme*, Paulina cita –y el texto citado aparece entre comillas– de manera recurrente las preguntas, reflexiones y reacciones de su verdugo en los encuentros que tuvieron lugar durante su encarcelamiento, y lo cita imitando su voz, su tono, sus particularidades lingüísticas así como sus gestos. Citemos dos fragmentos:

[...] (imitando la voz de un hombre)

¿tenís hambre? ¿querís comer? Yo te voy a dar de comer m'hijita rica [...] Me preguntaban: “Cómo una hembra así, con una raja tan rica, cómo vai a estar sin un hombre... si alguien tiene que estar tirándosela señorita. Díganos quién se la está tirando.”²³

Y más tarde,

(Paulina... imposta la voz)

²¹ *Ibid.*, p. 61.

²² *Ibid.*, p. 61 y *sq.*

²³ *Ibid.*, p. 44. Paulina fue detenida por sus acciones políticas después del golpe de Estado y fue torturada con el fin de que desvelara el nombre de Gerardo como lo leemos en la p. 44: “la verdad es que si yo menciono a Gerardo, no estaría nombrado a esa comisión investigadora sino que otro abogado estaría investigando su caso”.

¿que no te gusta nuestra hospitalidad? ¿querís irte pronto, huevona? Afuera no va a gozar como habís gozado acá con tu negro. ¿Me vai a echar de menos?

(Paulina empieza lentamente a recorrer el cuerpo de Roberto con sus manos, casi haciéndole cariños. Se levanta asqueada, casi vomitando.)²⁴

Esta *mise en abyme* sumerge al espectador en el interrogatorio que vivió Paulina años atrás y de esta manera se superponen dos investigaciones distanciadas temporalmente por más de una década. Con este procedimiento, se agudiza la tensión emocional de la obra, Paulina convirtiéndose en su propio verdugo, reproduciendo los actos y expresando las palabras que ella misma escuchó: en ese momento se confunden en una voz única víctima y verdugo, Paulina habla de sí misma en tercera persona, y parece dominar la situación con gran frialdad. Reproduce un comportamiento violento y autoritario, como si la violencia fuera la única manera de enfrentar una situación²⁵.

En toda obra de teatro, el espectador forma parte integrante de la construcción dramática; y si a primera vista parece ser aquí un mirón pasivo, en realidad está convocado y desempeña un papel activo en la investigación.

A lo largo de la elaboración de la investigación se solicita al espectador: los análisis, las reflexiones y conclusiones que acompañan la resolución del problema quedan a su cargo, y así él mismo se vuelve investigador, transportado al centro de la acción y de sus implicaciones emocionales. Gracias al género policial y con una protagonista investigadora y víctima cuyo “yo” se busca y se va construyendo en la obra, la identificación es posible. No sólo es la historia de Paulina Salas sino la de todos los torturados, de todos los desaparecidos, de todas las víctimas de la dictadura chilena, y de otras dictaduras. Entonces, si el espectador no tiene las claves, si no conoce las etapas de la deducción de Paulina-investigadora sí está en empatía con Paulina-víctima, empatía posible porque se describen los sentimientos y las emociones del personaje. Así, la alianza entre la posible identificación y la dimensión psicológica posibilita la función catártica del teatro.

²⁴ *Ibid.*, p. 52.

²⁵ M. MEDINA BRAVO, *op. cit.*, p. 228: “Paulina se ve reprimida y todavía necesita liberarse. El modelo que conoce y que utiliza es el discurso del poder autoritario, pues es sólo este tipo de discurso que permite no sólo una limpieza a nivel social, sino que también a nivel individual.”

Además en la organización del juicio improvisado de Roberto, falta el personaje del juez. Entonces, implícitamente se le pide al espectador juzgar al médico, tomar posición, reflexionar sobre la situación e incluso encontrar una solución. Quizás el autor intentara despertar la conciencia individual otorgándole al espectador el papel de actor en un proceso que *a priori*, cuando se estrenó la obra, le era extraño. Esta inmersión del espectador se vuelve explícita al final de la obra cuando gracias a un objeto “espejo”, el espectador entra físicamente en el escenario, lo que revelan las didascalias siguientes, al final de la escena 1 del acto 3:

Paulina y Roberto van siendo tapados por un **espejo** gigante que le devuelve a los espectadores su propia imagen. Durante un largo rato, mientras oyen el cuarteto de Mozart, los espectadores simplemente miran su propia imagen en el **espejo**.

Y al principio de la segunda escena:

lenta o bruscamente, según los recursos de que se dispongan, el espejo se transforma en una sala de conciertos²⁶.

La puesta en escena, al desplazar a los espectadores de su sillón hasta el escenario, los vuelve simbólicamente responsables, y los enfrenta con una realidad ocultada por motivos políticos o individuales. En un mismo movimiento los espectadores se encuentran en el escenario volviéndose actores y los personajes de la obra se convierten a su vez en los espectadores de un concierto, *La muerte y la doncella*. Con la supresión de los papeles predefinidos por el género literario se borran los límites entre personaje de ficción y persona real, y entonces entre ficción y realidad.

Entonces, el género teatral sirve la acción y el aspecto visual. Por ejemplo, la tercera escena del primer acto es una sucesión de didascalias que narran la agresión de Roberto por Paulina. Gracias al teatro, A. Dorfman conserva la esencia de la investigación: el cuestionamiento, los diálogos, la acción y utiliza la ilusión teatral para borrar las fronteras entre ficción y realidad. Nos propone una obra dinámica y visual que acerca la obra al género cinematográfico en varias ocasiones: recurre a menudo al “fuera de campo” gracias a réplicas “en off”, juega con las luces en fundidos a negro y crea una verdadera banda sonora –además de una cinta grabada– insistiendo en los ruidos y en la música. Así, el ritmo, la estética y los procedimientos ya presentes en el escenario se encontrarán en la transcripción cinematográfica dirigida por R. Polanski.

²⁶ A. DORFMAN, *op. cit.*, pp. 80-81. El subrayado es nuestro.

Una investigación histórica

La contextualización histórica sirve de base a la construcción de la obra así como de finalidad al proyecto del autor. Lo que provoca tensión y empatía en el espectador es la realidad de los hechos: entramos en una historia personal cuyos hechos ocurrieron realmente y que se enuncian como tal. Para darle materia al relato, A. Dorfman construye un telón de fondo histórico y menciona hechos, fechas, y nombres de la historia política chilena. Dos temporalidades se van elaborando en la narración: el presente de la enunciación, al principio de los años 90, y el de la dictadura, los años 73 y siguientes²⁷.

El presente de enunciación y de acción es el de la transición democrática en Chile. Viene simbolizado por el personaje de Gerardo, abogado nombrado para formar parte de la “Comisión de Investigación” que no es sino la Comisión Nacional de Verdad y de Reconciliación, creada en abril de 1990 y cuya misión definida por un decreto presidencial era ayudar a aclarar de una manera comprensible la verdad sobre las violaciones.

Gerardo representa el Estado de Derecho²⁸, la dimensión oficial, la ley, y siempre estará dividido entre su deber profesional y moral y su condición de hombre y de marido afectado. Encarna la orientación política de reconciliación nacional, preconiza el olvido y piensa que “todo el proceso, la democracia se va a ir a la mierda si lo castigas”²⁹. Con esta cita, bien vemos que juzgar a los culpables se considera como un obstáculo para esta “reconciliación”³⁰.

Esta comisión tiene como finalidad la de reunir testimonios y se presenta en la obra con sus propios límites: trata de desvelar la verdad histórica, pero no tiene finalidad jurídica y no tiene el poder de juzgar a los culpables, ni de dar nombres. Así, la búsqueda de Paulina supera la que se está organizando al principio de las investigaciones oficiales.

²⁷ Las referencias históricas son implícitas y por ende necesitan aclaración. Así surgen una serie de preguntas y reflexiones: estos “vacíos” históricos, estas fechas borradas, estos lugares ocultados ¿tienen como finalidad la de universalizar el discurso? ¿entran en un proceso de censura? ¿Cómo el espectador no chileno y no especializado recibe estas alusiones y qué sentido cobra la obra para él?

²⁸ A. DORFMAN, *op. cit.* Véase al respecto la p. 63, cuando Roberto le dice: “Usted es la sociedad, no ella. Usted es la Comisión presidencial, no ella”

²⁹ *Ibid.*, acto II, escena 1.

³⁰ Reconciliarse significa la posibilidad para víctimas y verdugos de “vivir juntos”, de encontrarse, sonreírse, absurdidad que subraya Paulina p. 53 cuando critica esta transición basada en una falsa negociación.

Además, la Comisión sólo trata casos “irreparables”, muertos o desaparecidos; de nuevo los supervivientes, las víctimas torturadas no tienen espacio para expresarse, o para obtener reparación, y no les queda otra opción que la de hacer justicia por propia mano.

Se pone en tela de juicio al sistema jurídico y a la Comisión, y se cuestiona la posición política de una búsqueda de verdad y no de justicia, posición mencionada en la primera escena de la obra:

Gerardo: La comisión investiga casos de muerte o con presunción de muerte
Paulina: sólo casos graves. [...]
G: digamos los casos... digamos irreparables...
P: Necesitamos que se establezca toda la verdad... Prométeme que...
G: toda. Toda la que se pueda... comprobar. (pausa) Estamos...
P: atados.
G: Limitados, digamos. Pero dentro de esos límites es bastante lo que se puede... publicaremos los resultados [...]
P: ¿y después? (G no responde) [...] ¿qué pasa con las víctimas?
G: traspasamos lo averiguado a los tribunales de justicia para que ellos dispongan si corresponde o no...
P: ¿los tribunales? ¿Los tribunales de justicia? ¿los mismos tribunales que jamás intervinieron para salvar una vida en diecisiete años de dictadura? [...] ³¹

O un poco más tarde, Gerardo le dice a Roberto:

[...] lo que al país le hace falta es justicia pero si podemos establecer la verdad... ³²

El presente de la dictadura, de septiembre de 1973 a marzo de 1990, lo representa Roberto, un médico al servicio de la policía secreta chilena que se convirtió en verdugo y violador durante ese período³³. Simboliza la violencia que se generalizó bajo la dictadura y no sólo fue asumida por los militares sino también por los civiles. En cuanto a este período, se menciona la ley de amnistía que fue adoptada en 1978³⁴, y que pretendía proteger a los militares e impedir toda condena de los actos cometidos entre el golpe de Estado y la adopción de la ley. La DINA, policía nacional al servicio de

³¹ *Ibid.*, pp. 21-22. El presidente P. Aylwin publica en marzo 1990 el informe de la Comisión Nacional de Verdad y de Reconciliación.

³² *Ibid.*, p. 28. Gerardo dice también p. 30: “estamos limitados pero no tan limitados mi amigo. Sanción moral por lo menos tendrá que haber, ya que los tribunales...”

³³ La DINA solía contratar a médicos para ayudarles en los interrogatorios.

³⁴ DORFMAN, *op. cit.*, p. 29.

la junta militar está mencionada cuando se habla de las redadas de noche al principio de la obra y durante el relato de Paulina³⁵. Con este testimonio se describen los métodos violentos empleados por los hombres de la DINA, siempre anónimos. Después vienen descripciones de escenas de torturas, utilizadas por el régimen militar para destruir psicológicamente a los ciudadanos, sumergirlos en un terror permanente y obsesivo³⁶, lo que Paulina evoca de la manera siguiente:

[...] todos estos años no ha pasado una hora que no la escuche, acá en mi oreja, acá con su saliva en mi oreja, ¿crees que una se olvida así de una voz como ésa?³⁷

En la obra se insiste en 1975, año en que se sitúa temporalmente la detención de Paulina. Recordemos algunos hechos que ocurrieron en 1975 en Chile. Fue el año de la “Operación Colombo”: entre mayo de 1974 y febrero de 1975 fueron detenidos 119 activistas de la oposición y el régimen intentó hacer creer a la opinión pública –por medio de una manipulación mediática– que esas personas habían huido y se habían matado³⁸. También fue en 1975, en octubre, durante el “desastre de Malloco”³⁹ cuando después de una intervención de la DINA cayó la dirección clandestina del MIR. En noviembre de 1975, el régimen mandó detener a los obispos miembros del Comité Pro Paz y a José Zalaquett, jefe del departamento jurídico. El general Pinochet ordenó el cierre del comité que suspendió sus actividades el 31 de diciembre de 1975. Este comité, fundado en octubre de 1973, tenía como objetivo ayudar a las víctimas y a las personas perseguidas por el régimen militar del general Pinochet⁴⁰. 1975 corresponde pues a la toma de control del régimen militar, a la eliminación sistemática de toda forma de oposición y a los años más represivos de la dictadura chilena, que serán

³⁵ *Ibid.*, p. 69: “tres hombres se bajaron de un auto”.

³⁶ Véase sobre la tortura y sus secuelas nuestro estudio de master 2 Université de Provence (Aix-Marseille 1), realizado bajo la dirección de Pablo Berchenko: “Exorciser la terreur au Chili, une approche émotionnelle du contexte historique chilien de 1973 à 2003 à partir de *Más allá del miedo*, de A. Dorfman (2003)”, pp. 52 y *sq.*

³⁷ DORFMAN, *La muerte y la doncella*, *op. cit.*, p. 39.

³⁸ Ver el artículo sobre la “operación Colombo” en *El Mundo* y en *Archivo Chile*: <http://www.elmundo.es/papel/2005/06/23/mundo/1821552.html>
http://www.archivochile.com/Memorial/caidos_mir/119/090perez_carlos.pdf

³⁹ Es el término utilizado por el MIR para calificar este episodio. Ver el artículo sobre el MIR en *La Nación*:

http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20070203/pags/20070203235913.html

⁴⁰ También en ese año desapareció Diana Arón, una amiga de A. Dorfman, a quien dedicará –junto con 4 otros desaparecidos– *Más allá del miedo, el largo adiós a Pinochet*, Editorial Planeta, Santiago de Chile, 2003.

protegidos por la amnistía de 1978 a la que hace referencia Roberto, en la segunda escena del primer acto.

En el proceso de reapropiación de su propia historia, formular y romper el silencio se vuelven fundamentales: decir y escribir la historia también es construir la historia, si consideramos la definición de Hegel⁴¹. Entonces, desde un punto de vista individual, Paulina logró obtener el testimonio y el arrepentimiento de su verdugo⁴², y por ende, logró que su marido lo oyera por primera vez. Pero sobre todo Paulina puso en palabras e hizo formular las torturas sufridas que le impidieron vivir como lo dice Gerardo, en la p. 53: “durante quince años no [ha] hecho nada con su vida”. A medida que se va resolviendo la investigación el espectador asiste al final del silencio y a los primeros testimonios cuya formulación es muy difícil. En efecto, en el fragmento siguiente, formular se convierte en un obstáculo tanto para Paulina como para su marido. Las frases están sin acabar, o se repiten, bajo la misma forma, muy cortas. Los personajes primero tratan de esquivar como si fuera más sencillo “hacer decir” que “decir”, verbo central en ese diálogo. Y la verdad surge con dos verbos violentos: “torturar”, “violar”, describiendo una realidad horrible, indecible.

Acto II, escena 1:

G: y todo esto porque hace quince años a ti te...

P: a mí me... qué cosa Gerardo. Termina. (breve pausa) Nunca quisiste **decirlo**. **Dilo** ahora. A mí me... si tú no quisiste **decirlo**, ¿cómo iba a hacerlo yo?

P: **dilo** ahora.

G: sólo sé lo que me **dijiste** esa primera noche... cuando...

P: **dilo**. A mí me...

G: a ti te...

P: a mí me...

G: te torturaron. Ahora **dilo** tú.

P: me torturaron. ¿y qué más? (pausa breve) qué más me hicieron, Gerardo? (Gerardo va hacia ella, la toma en brazos)

G (susurrándole): te violaron

P: ¿cuántas veces?

G: muchas.

P: ¿Cuántas?

⁴¹ F. HEGEL, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 1970. pp. 54-55. La historia se define a la vez como *historiam rerum gestarum* que *res gestas*, como evento y relato del evento.

⁴² DORFMAN, *La muerte y la doncella*, op. cit., p. 73: “y que esta confesión sirva de prueba de mi arrepentimiento”.

G: nunca me **dijiste**. Perdí la cuenta **dijiste**.

P: no es cierto...⁴³

Al principio del tercer acto, por primera vez Gerardo quiere que su mujer le hable, le cuente lo ocurrido. Está dispuesto a escuchar, y el relato histórico parece ahora imprescindible para seguir adelante:

P: no entiendo por qué.

G: necesito saber.

P: ¿por qué?

(pausa breve)

G: te quiero Paulina. Necesito saberlo de tus labios. No es justo que después de tantos años quien me lo diga sea él. No sería... tolerable.

P: en cambio si yo te lo digo ¿es... tolerable?

G: más tolerable que si me lo dice primero él.⁴⁴

El valor ejemplar de la investigación y del caso le confiere a la obra una dimensión más general. Esos primeros testimonios de la víctima y del verdugo parecen ser los primeros de una larga serie de testimonios que aclararán la verdad silenciada. El desenlace es una apertura al inicio del trabajo de investigación de la Comisión Nacional de Verdad y de Reconciliación. Se narra el primer testimonio oficial registrado por la Comisión:

[...] se acercó a dar su testimonio una señora de edad, Magdalena Suárez, creo que se llamaba, tímida, hasta desconfiada. Empezó a hablar parada. [...] la señora se sentó y se puso a llorar: “es la primera vez señor” nos dijo... es la primera vez en todos estos años señor, que alguien me ofrece sentarme.

Imagínate lo que es que te traten durante años de loca y mentirosa y de pronto eres otra vez un ser humano contando tu historia para que todos la puedan escuchar.⁴⁵

Y si ésta es la historia personal de Paulina, también es la de parte de la población chilena, como lo atestiguan las expresiones “Las Paulinas de nuestro Chile” o “las Paulinas silenciadas”, que aparecen en otro escrito de A. Dorfman, *Más allá del miedo, el largo adiós a Pinochet*⁴⁶. La historia de Paulina es simbólica de la historia nacional chilena: es la historia del silencio y de su ruptura. Primero un silencio instaurado por una política del terror instrumentalizado bajo la dictadura, después un silencio prolongado

⁴³ *Ibid.*, pp. 49-50. El subrayado es nuestro.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 82-83.

⁴⁶ A. DORFMAN, *Más allá del miedo, op. cit.*, pp. 56-57.

por un trauma personal y una imposible puesta en palabras y por fin un silencio decidido por el gobierno de la transición democrática para poder lograr una “reconciliación nacional”. Así, en este escrito como en otros de A. Dorfman, asistimos a un proceso de reapropiación de la identidad chilena por la palabra, a la vez que a una escritura de la historia mediante un género de ficción.

Conclusión

La muerte y la doncella es la historia de tres personajes representativos de la sociedad chilena de la dictadura y de la transición. El punto de partida es una investigación privada en un momento en que políticamente el Estado empieza el trabajo de rehabilitación de las víctimas chilenas por la búsqueda de la verdad –y no de la justicia. Paulina es la primera en declarar y en obtener la confesión de su verdugo: ella es la primera en decir la verdad histórica, aunque sea en una ficción. La obra oscila entre Historia y ficción: escribir esta obra al principio de la transición democrática es un acto comprometido y la ficcionalización de la Historia permite superar el silencio iniciado unos quince años atrás y construir la historia nacional así como la memoria colectiva.

En cuanto al contexto político, P. Aylwin, en nombre del Estado chileno pidió disculpas a las víctimas, sustituyéndose a los ofensores y asumiendo la responsabilidad política de la represión del régimen militar, pero aún se plantea la cuestión de la responsabilidad penal o individual⁴⁷. En cuanto a la tortura, el presidente Lagos creó en 2003 la Comisión Nacional sobre la política y la tortura para reconocer a las víctimas y concederles reparación: este reconocimiento político tardío muestra la anticipación de las investigaciones en las obras de ficción histórica y su importancia como primer reconocimiento y primera formulación de lo vivido.

Además, si el verdugo queda impune jurídicamente y sigue en libertad, la escritura desempeña el papel de restablecimiento de la justicia y de la verdad. Si no lo condena ningún tribunal oficial, sí lo juzga el tribunal improvisado del escenario y lo condena ante la sociedad chilena representada por los espectadores. Esta finalidad es aún más visible con la transcripción cinematográfica que permite ir más allá de las fronteras nacionales y alcan-

⁴⁷ Ver al respecto Antonia GARCÍA CASTRO, *La mort lente des disparus*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, pp. 140 y *sq.*, donde se plantea el problema de la responsabilidad penal y política, asumida por P. Aylwin cuando A. Pinochet nunca lo hizo, rechazando hasta la existencia de los desaparecidos incluso después de la publicación del informe Rettig.

zar, mediante un género más popular, un público más amplio. Así se convierte este tribunal nacional en un tribunal internacional en defensa de los derechos humanos. La escritura, además de construir la memoria colectiva gracias al testimonio individual, se sustituye a un sistema jurídico aún ineficaz. El relato policial permite la aparición de una verdad histórica y la investigación ficcional sólo es la premisa de la investigación oficial que aclarará la historia oficial de Chile.

Memoria y voluntad: la novela negra chilena post dictadura

Myra SILVA-LABARCA
Université Paris Sorbonne – Paris IV

En la tradición literaria chilena una especie de jerarquía implícita dominaba el espacio de la creación. Jerarquía en la que la poderosa presencia de la poesía –sea por la calidad como por la cantidad de los poetas– dejaba un escaso lugar a la prosa. Y al interior de esta prosa subvalorada, la novela negra lo era aún más, constituyendo el blanco de prejuicios de autores y editores y por consecuencia de una gran parte de los lectores. Su publicación no parecía merecer el formato libro, al parecer reservado a una literatura considerada como más seria o más noble.

Es así como los escasos escritores que a comienzos del siglo 20 se aventuran a escribir cuentos o novelas de enigma, lo hacen a menudo al margen de su producción habitual y muchas veces protegidos tras un pseudónimo de consonancia extranjera. El estilo y el contenido de los relatos reflejan tanto la influencia de los escritores ingleses de fines del 19 y comienzos del 20 como la necesidad de un aval anglicista en un género percibido exclusivamente como anglo-sajón, de cara a un público que se presupone poco interesado por policiales de origen hispánico y menos aun por escenarios criollos.

Alberto Edwards Vives, ensayista y político chileno creó y dirigió con Joaquín Díaz Garcés la revista mensual *Pacífico Magazine*, cuya aparición se extendió de 1913 hasta mediados del 1920. En sus páginas, entre artículos de diversa índole, publicó una serie de cuentos de enigma protagonizados por Román Calvo, al que apoda el Sherlock Holmes chileno. Las historias son escritas a la primera persona por un tal Miguel de Fuenzalida, amigo y mentor del detective aficionado Román Calvo. Este mismo nombre de Miguel de Fuenzalida es utilizado por Edwards para firmar sus

cuentos. En la serie de intrigas, cuyos problemas nos parecen hoy día nostálgicos y pasados de moda, el entorno se reduce a un solo sector social: la burguesía y la aristocracia chilenas, que concentra sus actividades alrededor del elitista Club de la Unión. Desgraciadamente ciertos propósitos de connotación racista, clasista o antisemita, propios de la gran burguesía de esos años (clase a la que pertenece el autor), hacen hoy en día su lectura mucho menos aceptable¹.

Sin embargo, un cierto encanto nostálgico de la época se desprende a su lectura y el mérito de constituir una vanguardia del género de enigma le pertenece en toda propiedad.

En la post guerra 39/45, la modernización social que se produce en Europa y Estados Unidos luego del conflicto bélico, tiene repercusiones en Chile, y su eco se refleja en la literatura e incluso en el género policial. Primero, en los cuentos de Luis Enrique Délano, publicados en los suplementos dominicales de *El Mercurio* y en la revista *En Viaje*² bajo el pseudónimo de José Zamora y más tarde en la obra de René Vergara³.

Aunque los cuentos de Délano corresponden ciertamente a los relatos de enigma, muestran notables diferencias con las publicaciones precedentes: las situaciones conciernen un espectro social mas amplio, los personajes pertenecen generalmente a la clase media emergente, aparecen profesiones diversas ejercidas a menudo por mujeres y el universo citadino se enriquece con nuevos barrios, cafés y medios de transporte, tal la representación de un país activo y moderno. Sin embargo, el género policial no constituye la actividad literaria principal de Délano, más conocido como periodista y autor de novelas y cuentos de realismo social.

El verdadero cambio cualitativo en la literatura policíaca se produce con los libros de René Vergara. Comisario de policía bastante conocido, llega a ser jefe de la Brigada de Homicidios de Santiago. Aprovecha su experiencia profesional para crear los primeros relatos de lo que podríamos llamar “género negro chileno”. Sus novelas y cuentos largos, bien escritos y generalmente inspirados por hechos reales, le procuraran un cierto éxito de crí-

¹ A. EDWARDS, *La Secretísima. Los Cuentos de Román Calvo, el Sherlock Holmes chileno*, Santiago de Chile, Ediciones B, 2007. Esta recopilación es una re-edición de la realizada por la Editorial del Pacífico en 1953.

² Los cuentos de Luis Enrique Délano no han sido reeditados. Pueden consultarse en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Chile en Santiago

³ R. VERGARA, *El pasajero de la muerte, cuentos y relatos policiales*, Santiago, Editorial Te-ele, 1969.

tica y de lectores. En ellos, la realidad social se impone en oposición a los distinguidos juegos de enigma. Sin interrogarse sobre las causas que provocan la criminalidad ni comprometerse en una crítica social o ideológica, Vergara introduce sin embargo la miseria, la marginalidad y el crimen. Sus historias y sus personajes dan cuenta de su experiencia de delitos crapulosos y de su conocimiento de la naturaleza humana.

Desgraciadamente, su ejemplo fue poco seguido por otros autores, salvo algunas novelas aisladas de escritores como Edesio Alvarado o Carlos Droguet, representantes de la literatura social de los años 60 que, sin reclamarse del género negro escribieron algunas obras que se le aproximan, en medio de una vasta producción de literatura general.

Este período, marcado por preocupaciones políticas y por luchas de transformación social, no fue propicio al desarrollo de una literatura considerada como frívola (la literatura de enigma) y el género negro fue relegado a un lugar subalterno, por no decir inexistente.

Si el golpe de estado militar de 1973 terminó con las instituciones democráticas, interrumpió también las tradiciones culturales. No sólo porque las universidades, los centros de investigación, las editoriales y los organismos de comunicación y expresión cultural estuvieron largo tiempo cerrados, intervenidos o amputados de sus prerrogativas, sino también porque un número importante de artistas, escritores e intelectuales fueron obligados al exilio, provocando una ruptura generacional y dejando abierta una herida que demoró largo tiempo en cicatrizar. La cultura, considerada por los nuevos dirigentes del país como sospechosa, peligrosa y subversiva, estará largo tiempo ausente o manifestándose en clandestinidad.

Por estas razones –y más allá de los efectos políticos, económicos y sociales cuyo análisis no corresponde hacer aquí– la regresión del espacio cultural tuvo como consecuencia largos años de pauperización de las prácticas culturales y una expresión casi confidencial de algunas raras creaciones, fenómeno conocido en Chile como el “apagón cultural”.

Así, toda una generación, nacida a partir de los años 50, vivió su juventud y en consecuencia su fase formativa, durante los diecisiete años que duró la dictadura. Creció entre la violencia represiva y la censura ideológica, sin marco de referencia histórico, en medio de las sospechas y del desprecio hacia lo “superfluo” que significaba la cultura. Es decir, en ruptura total

con los códigos y las jerarquías culturales anteriores. Como lo expresa Ramón Díaz Eterovic:

Una dictadura que me tocó padecer cuando recién salía de la adolescencia y que durante muchos años condicionó mi entorno vital, mi educación, mis afectos, el desarrollo de mi trabajo literario, el modo de sentir y observar la vida.⁴

Cuando durante los años 80 el modelo autoritario comienza a resquebrajarse, su deterioro y su descrédito favorecen la eclosión de movimientos de protesta social. Agrupaciones pro democracia inician manifestaciones culturales de diversas especies. En 1986 aparece *Contando el cuento. Antología joven de narrativa chilena*, recopilación de Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz, considerada como el acto fundador de lo que se llamará en adelante “la generación de los 80”. El mismo Ramón Díaz Eterovic, autor hasta entonces de dos libros de poemas y de numerosos cuentos, publicará en 1987 de manera casi confidencial *La ciudad está triste*⁵, primer título de la “serie Heredia” y sobre todo, primera novela negra chilena de la época contemporánea que se reclama como tal.

La intriga –la búsqueda por parte del detective privado Heredia de una estudiante desaparecida– evoca el caso de los “detenidos desaparecidos”, esos miles de personas arrestadas por los servicios de seguridad y de cuyos cadáveres no hay rastro. Publicado en plena dictadura, el libro testimonia –sin nombrar Santiago– de una ciudad gris, triste, desolada, librada a crímenes y vejaciones. Sus habitantes tienen miedo de hablar, de pasear por las calles, de perder sus empleos o su libertad. Temen por ellos y por sus familias, viven aislados, encerrados en sus casas. La policía y los militares tienen todos los poderes incluso el de matar y torturar sin ser jamás juzgados. El único éxito obtenido por Heredia es el de encontrar *in fine* los cadáveres de la joven y de su amigo. Las familias podrán hacer el trabajo de duelo, pero los culpables no serán nunca condenados. A través de la desolación y la soledad de la ciudad y de sus habitantes, Díaz Eterovic crea, desde su primera novela, una alegoría de la vida ordinaria bajo la dictadura. Los siguientes 11 títulos no cesarán de afirmar la voluntad explícita del escritor

⁴ R. DÍAZ ETEROVIC, «A propósito de Heredia y su mundo», prólogo al libro de G. GARCÍA CORALES y M. PINO, *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea*, Santiago, Mosquito Editores, 2002.

⁵ R. DÍAZ ETEROVIC *La ciudad está triste*, Santiago de Chile, Editorial Sin fronteras, 1987 (2ª edición, Santiago de Chile, LOM, 2000). Esta segunda edición es la utilizada como referencia. LOM ha editado o reeditado la totalidad de las obras de Díaz Eterovic.

de transmitir a través de sus novelas una verdadera crónica de la evolución social chilena.

Sus temas están fuertemente anclados en la realidad: desaparición de militantes, raptos de recién nacidos, tráfico de armas, problemas ecológicos, corrupción institucional, racismo, abandono de la tercera edad... Siempre, e incluso en los libros más recientes, la sombra de diecisiete años de dictadura continúa a intervenir en el quehacer y en el imaginario chilenos: ya sea por la perniciosa presencia de ex miembros de los servicios represivos que viven en total impunidad, sea por la conversión al liberalismo triunfante de antiguos militantes de la oposición que han olvidado sus principios, y sobre todo, por las dificultades del conjunto de la sociedad chilena para mirar objetivamente la historia próxima, para verbalizar y superar el traumatismo y para rendir justicia en este largo período llamado de transición.

Esa mirada sobre el pasado, ese deber de memoria, ha sido expresado plenamente por la literatura negra, que va a testimoniar no sólo de los años de dictadura sino que progresivamente evocará los espacios no tocados (¿intocables?) del período precedente, el anterior a Pinochet y asumirá además una visión crítica de los años posteriores, los de la transición sin fin.

Pero la transición a la democracia no cierra totalmente el ciclo dictatorial. Sus huellas son perceptibles, un ejemplo –y no el menor– el país está aún regido por la Constitución de Pinochet. A pesar de los innegables esfuerzos de democratización, los efectos de los opacos acuerdos entre militares y civiles para salir de la dictadura, y los reiterados llamados al consenso y a la reconciliación nacional, agravan a una parte de los chilenos que quiere saber dónde están sus muertos y que reclama justicia para los responsables de los crímenes y torturas. A estas víctimas se incorporan los sectores empobrecidos por la política financiera neo-liberal. Estas personas, que no se reconocen entre los “tigres” vencedores de la guerra económica se sienten –a justo título– al margen de la vida social, cultural y política y su integración real constituye hoy en día un problema mayor.

Estas heridas, sumadas a la humillación de los abandonados al borde del camino, al penoso esfuerzo de simular el éxito y a la prepotencia de los “nuevos ricos”, constituyen el material que servirá de base a los autores “negros”, que tal como Ramón Díaz Eterovic, darán vida al país silencioso, silenciado e ignorado, oponiendo al “pacto de olvido”, la “voluntad de recordar”.

Las diferencias de universo referencial entre los autores que debieron exilarse y aquellos que permanecieron en Chile, nos obligan desde el punto de vista metodológico a separar estos dos grupos y a optar en lo que concierne este trabajo, por los escritores que vivieron la cotidianeidad del período dictatorial en Chile. Estas dos vivencias, la del país y la del exilio, o como se decía corrientemente con una fuerte connotación simbólica, “el interior y el exterior”, provocan en los exilados, y por ende en muchos escritores, un sentimiento, de ilegitimidad, de no pertenencia, de culpabilidad. Sentimiento que, sobre la base de estas experiencias, dará lugar a un tratamiento distinto de la realidad, sea esta chilena o extranjera. A esto se suman las dificultades de censura, de edición y de distribución sufridas por los escritores en Chile, para quienes la publicación se aparenta a una excepción cultural y a un acto de resistencia.

De este modo, no hablaremos aquí de escritores como Roberto Bolaño o Luis Sepúlveda por destacadas que sean sus contribuciones a la literatura en general y al género negro en particular, ni de Roberto Ampuero prolífico autor de novelas policíacas. Ni trataremos tampoco de Poli Délano o Antonio Gómez Rojas, autores de novelas negras para quienes el tema de la memoria histórica no aparece como eje central de sus obras.

La transición hacia la democracia no fue un mero cambio de personal político ni sólo el abandono de las prácticas represivas. Entre otras, desató los lazos que mantenían sujeta la expresión cultural, permitiendo el surgimiento de creaciones y actividades artísticas diversificadas.

Uno de los signos de este despertar social e intelectual es el brote de nuevas editoriales, surgidas principalmente desde los sectores de oposición. Editoriales que acogieron a autores cuya producción respondía a la espera de un público privado durante largo tiempo de una literatura crítica. Una paradoja del período fue que la amplia privatización de la educación superior permitió que ONGs e instituciones privadas financiaran la apertura de nuevos institutos y centros universitarios y de investigación, que protegidos en parte por la cobertura de estos organismos privados, eludieron el control y la censura de la dictadura.

En su seno encuentran asilo no sólo las ciencias sociales largo tiempo denigradas, sino también una mirada diferente sobre el arte y la cultura. Simultáneamente, estas nuevas universidades abren sus puertas a un cuerpo crítico que recibe favorablemente la renovación literaria y que puede ocuparse del género negro sin *a priori* negativo (críticos como Darío Osses o

Camilo Marks, entre otros). La nueva literatura y la crítica encuentran así un lugar que permite la realización y la publicación de estudios y de tesis doctorales sobre un género hasta entonces ignorado de los centros institucionales de conocimiento. El impulso se extiende a los medios de comunicación y de información, que dan cuenta en crónicas y entrevistas de este movimiento. De este modo, los artistas encuentran un espacio para expresar y explicitar sus posiciones estéticas y/o ideológicas.

Así, un escritor como Ramón Díaz Eterovic es objeto de abundantes artículos, monografías y tesis doctorales que se suman a sus propias y numerosas contribuciones críticas y de análisis del género. Se trata de un acontecimiento novedoso respecto a la literatura policial.

Sin embargo, es necesario precisar que las referencias literarias de autores como Díaz Eterovic no proceden únicamente de la novela negra. Si él reconoce voluntariamente su deuda con este género, y con sus ancestros Hammett y Chandler, él reivindica su pertenencia a la literatura latinoamericana en general y en particular su filiación con los autores del realismo social chileno como Baldomero Lillo o Manuel Rojas. Para él, la novela negra (y no los relatos de enigma o de procedimiento policial) es la que hoy día expresa más justamente la realidad social y política latinoamericana. Así lo manifiesta en una entrevista realizada en 2002:

La narrativa policial latinoamericana responde a dos características provenientes de lo literario y de lo social. En primer lugar está la revalorización del género policial como un formato literario que privilegia el desarrollo de historias cotidianas, próximas a la sensibilidad de los lectores, el juego intertextual con otros géneros, la necesaria seducción del lector, la conciencia de que es una forma literaria que bien tratada, rompe las limitaciones genéricas que se le atribuyen [Ella] supera algunas características que lastraban el género y se despliega a través de textos donde están presentes la verosimilitud, el rescate de la poesía marginal de las grandes urbes, la parodia, el humor y la ironía... todo lo cual le permite recrear situaciones, atmósferas y personajes que expresan el pulso de la sociedad actual y generan una efectiva complicidad con los lectores.⁶

Más adelante, refiriéndose a las situaciones concretas provocadas por los regímenes dictatoriales en América Latina y a las posibilidades que tiene esta literatura de expresarlas, agrega:

⁶ ZEKI, *Entrevista con Ramón Díaz Eterovic in La gangsterera*, Gijón, 2002.

[...] estimo que la instalación del género policial corresponde a la respuesta que algunos autores dan a la situación de violencia política que existe en sus países y para cuyo reflejo la novela policial entrega elementos apropiados, como pueden ser la criminalidad como centro narrativo, las atmósferas opresivas y asfixiantes, la figura del investigador como un anti-héroe capaz de defender los valores éticos que son avasallados... [ella] se constituye en un espejo en el que se refleja la confusión del hombre enfrentado a una realidad que cada día es mas agresiva y ajena... es un gesto ético que muchas veces logra establecer la verdad pero no siempre logra imponer castigo, quedando el crimen abierto, como reflejo de la fragilidad de la justicia.⁷

Sin embargo la literatura negra no asumirá solamente una función catártica y de identificación, lo que la hubiese limitado temporalmente a los períodos de brutalidad represiva. Su capacidad crítica le permite atravesar las fases de la transición hacia la democracia y de imponerse en un país profundamente dividido, proponiendo las referencias históricas ocultas u olvidadas por la práctica política de “reconciliación nacional”.

La pérdida total de referencia histórica y de continuidad cultural sufrida en medio de la censura, la encarcelación de los oponentes al régimen, el exilio, la marginalización y pauperización de obreros y capas medias, el asesinato y la desaparición de miles de personas, constituyen un material dramático que necesita coherencia. Para su comprensión, los autores de literatura negra inician un encomiable trabajo de observación y de registro. Algunos de ellos, demasiado jóvenes para recordar, recurren a una intensa tarea de documentación, y aunque en ocasiones este esfuerzo perjudica la fluidez del relato, la voluntad de recrear la memoria y la historia perdidas es un trabajo literario de gran interés.

Otro factor a considerar es si éste quiebre de la continuidad cultural y del diálogo entre generaciones de escritores liberó a los autores de la generación de los 80 de los imperativos estéticos y políticamente correctos del pasado, facilitándoles la utilización de otros códigos literarios, en este caso, los de la novela negra.

Ramón Díaz Eterovic tenía 17 años cuando, meses después del golpe de Estado, llega a realizar sus estudios a Santiago. Joven estudiante, se integra rápidamente a los nacientes grupos de oposición. La experiencia ideológica allí adquirida persistirá unida intrínsecamente a su obra. En sus novelas prosigue incesantemente la evolución del país y de sus habitantes a partir

⁷ *Ibid.*

de 1985. De este modo, más allá de sus innegables méritos literarios, su obra constituye una crónica de los últimos veinte años y una mirada lúcida sobre la deriva de las antiguas utopías. No sólo las personas merecen su atención, sino que coloca en el centro de la escena una ciudad que desaparece, el Santiago de los viejos barrios, de los bares y hoteles de poca o mala fama, de cabarés de dudoso gusto. Ciudad en la que pobres e inmigrantes se vuelven invisibles a las miradas indiferentes de sus habitantes.

Santiago, capital atravesada, dividida, por una línea simbólica que separa el barrio alto de los barrios bajos. Donde las mansiones que se empinan por los faldeos de la cordillera vuelven la espalda a los viejos barrios que rodean el centro cívico. Límites geográficos que evidencian un profundo abismo social. De una parte los triunfadores, la “gente linda” como los llama la televisión y de la otra, aquellos que perdieron la carrera del éxito y que se aferran desesperadamente a una ciudad que intenta sacudírselos de encima, empujándolos hacia suburbios cada vez más distantes y menos visibles. Santiago intenta cambiar su tradicional aspecto de capital provinciana, a través de la construcción frenética de centros comerciales y de torres de vidrio y de aluminio, símbolos significativos del complejo de nuevo rico que sufre el país.

Mientras unos corren tras un éxito aparente, otros tratan simplemente de sobrevivir. La ciudad se transforma en la representación de un país donde valores como la solidaridad y la amistad parecen sumergidos en las profundidades del olvido, sin que nadie sepa muy bien qué es aquello que se quiere olvidar. Heredia, detective de edad madura, desengañado y sin esperanzas en el mañana, recrea en torno suyo un pequeño mundo fraternal, en el que cohabitan vendedores de periódicos, antiguas prostitutas, adivinas, periodistas marginales, sedimentos todos de una sociabilidad perdida.

El éxito de las novelas de Díaz Eterovic suscitó el interés de la televisión, que realizó una serie a partir de los personajes, mezclando varias historias. La prueba fehaciente de que el autor toca los puntos dolorosos del Chile actual, es el resultado final de esta serie (Heredia & Asociados), donde para convertirla en un producto aceptable por un público masivo, se despoja a los relatos de gran parte de su contenido político y de su riqueza crítica. Al fin de cuentas y a pesar de una realización técnica impecable –la serie es buen un producto televisivo– muestra una ciudad aséptica y de poco sabor,

donde las imágenes alcanzan difícilmente la capacidad de contestación de la palabra escrita.⁸

A partir de mediados de los años 80, otros escritores emprenden la ruta abierta por Díaz Eterovic. Gregory Cohen, Marco Antonio de la Parra, Marcela Serrano publican libros con más o menos fidelidad al género negro y más o menos preocupaciones sociales. Algunos autores sin embargo plantean el problema de la memoria como sujeto central de sus obras, constituyendo así un corpus bastante homogéneo. Además de Díaz Eterovic, es el caso de José Román, Mauro Yberra, José Gai y Carlos Tromben.

Para el conocido crítico de cine José Román, quien publica en 1996 *El Espejo de Tres caras*⁹, la novela negra:

[...] es la que refleja mejor los tiempos que nos han tocado vivir, las sociedades que hemos construido, las formas de poder que toleramos, las coartadas morales que construimos.¹⁰

Considera que ella, a través de su incursión en la sociedad puede decir lo que otras novelas no se permiten. Así para él, el período de la dictadura es "... [aquel] en que se diseminó el síndrome de la traición"¹¹. Traiciones en plural que son el sujeto central de su novela. La intriga se narra desde el punto de vista de los militantes del "Movimiento", un grupo de extrema derecha que durante la dictadura se incorpora activamente a los servicios represivos. A la disolución de éstos, sus antiguos miembros organizan una red internacional de tráfico de drogas. Cuando la transición democrática es un hecho, estas mismas personas proceden a todo tipo de ajuste de cuentas, venganzas y traiciones diversas.

Los integrantes del "Movimiento" consideran que han sido doblemente traicionados. Primero en el momento del golpe de Estado, cuando se sienten despojados por los militares de la tarea que ellos mismos se habían fijado, la de:

⁸ Serie que luego de su pasaje en Televisión Nacional, y a pesar de haber obtenido diversos premios, no ha sido nunca comercializada, ni en formato video, ni en DVD.

⁹ J. ROMÁN, *El espejo de tres caras*, Santiago, Ediciones Planeta, 1996.

¹⁰ C. A. FRANKEN, *Crimen y verdad en la novela policial chilena actual*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Santiago de Chile, 2003. Citación en p. 166 de una intervención de J. Román en el Encuentro de Narrativa Policial realizado en Santiago en 2002.

¹¹ *Ibid.*

[...] salvar a la patria, a la familia amenazada, el sagrado derecho de propiedad y todas las banderas bajo las que se preparaba la sublevación restauradora.¹²

La segunda traición sucede 17 años más tarde en los inicios de la transición, cuando los militares entregan el gobierno del país a los “políticos desplazados mientras a ellos se los transaba como ganado viejo por unos cuantos dólares de la ayuda externa”¹³.

Desposeídos esta vez de sus principales actividades y de sus fuentes de financiamiento, para sobrevivir los antiguos torturadores organizan diversas empresas. Los militantes más antiguos que gozan de la confianza del jefe, formaran parte de la red de narcotráfico. Pero una vez esfumado el objetivo común de lucha contra la izquierda, surgen las finalidades individuales y con ellas las traiciones personales, las infidelidades, los intercambios de pareja, la desconfianza y las denuncias en un ballet paranoico que los llevará hasta el crimen y la autodestrucción.

Desbordando la historia de un grupo a la deriva, la novela es un juicio de la dictadura y de los organismos más o menos clandestinos creados por ella. Entre otras críticas implícitas, la de la complicidad entre ejército, policía y grupos paramilitares y de narcotraficantes, grupos que continuaron a funcionar en total impunidad una vez restablecida la democracia.

Por sobre este campo de ruinas, la deslealtad primigenia, fundamental: la operada por las Fuerzas Armadas cuando traicionan las instituciones democráticas y se apoderan del país.

Muy diferente es el tono de las novelas de Mauro Yberra, seudónimo de dos autores, José Leal y Eugenio Díaz Leighton, que publican entre 1993 y 2002 tres títulos cuya acción se sitúa en las tres décadas anteriores. *La que murió en Papudo*¹⁴ en 1963, *Ahumada Blues*¹⁵ en 1968 y *Mataron al Don Juan de Cachagua*¹⁶ en 1973. Los autores dando pruebas del mismo sentido del humor que desarrollan en sus libros, declaran en una entrevista:

¹² J. ROMÁN, *op. cit.*, p. 72.

¹³ J. ROMÁN, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴ M. YBERRA), *La que murió en Papudo*, Santiago, Ediciones Linterna Mágica, 1993.

¹⁵ M. YBERRA, *Ahumada Blues*, Santiago, EPS Ediciones, 1999.

¹⁶ M. YBERRA, *Mataron al Don Juan de Cachagua*, Santiago, EPS Ediciones 2002.

Nosotros nos hemos propuesto escribir una novela policial como una tentativa proustiana de recuperar el tiempo perdido.¹⁷

Efectivamente, logran mostrar muy eficazmente un período de cierta despreocupación, en todo caso en algunos segmentos de la juventud chilena. Sus héroes, aunque identificados con un pensamiento de izquierda, permanecen al margen de toda organización. Los tres muchachos que durante 10 años evolucionarán desde el liceo hasta los comienzos de la vida profesional, pertenecen a la clase media acomodada. Tanto el barrio en que viven como los colegios, las casas de la playa e incluso la manera de hablar, los identifican con la juventud que sin comprometerse en una organización política, adquiere progresivamente conciencia de las injusticias del sistema operante en Chile.

Si las intrigas de las novelas y los métodos de investigación de los jóvenes se aproximan más bien de los relatos de enigma, la recreación de la época, la expresión de conflictos sociales, el trasfondo político y las críticas a las clases dominantes las aproximan a la novela negra.

El humor que atraviesa la narración resulta del lenguaje y de la mirada a la vez ingenua y cínica de estos muchachos, pero las situaciones y los crímenes son bastante dramáticos, creando por medio de esta contradicción una dinámica interesante. En la novela de 1973, que se desarrolla en los dos meses que preceden al golpe de Estado, la polarización social y política alcanza un nivel extremo y se está lejos del paraíso perdido presente en las otras dos novelas. El campo mismo no tiene nada de idílico: latifundistas que explotan a los peones, campesinos que ocupan las tierras, sombrías venganzas femeninas, robos, violaciones... La ciudad no está en mejores condiciones, día a día se suceden tentativas puchistas, crisis de abastecimiento, intervenciones de la policía clasista y discriminatoria, multiplicación de perturbaciones en las calles, impotencia del gobierno que no quiere, o no puede dialogar: la eventualidad de una intervención militar parece ineluctable.

Sería injusto reducir estas tres novelas a una evocación nostálgica de un país (y menos aun de un paraíso) perdido. La expresión de una fuerte crítica de las injusticias sociales y el enjuiciamiento burlón de las costumbres de la época lo muestran fehacientemente. Con el humor que los caracteriza, los autores fustigan la doble moral burguesa, la frustración sexual masculina-

¹⁷ M. FORNARO, *La literatura policíaca en la mira de un chileno*, in *Anaqueil Austral*, Revista Internet, 2005.

na que exige de prostitutas la satisfacción de sus peores fantasmas y la pseudo cultura que condena un día como vulgar lo que elevará a las nubes poco después. Con mayor sentido político, enjuician los métodos policíacos y se interrogan sobre la presencia poco pertinente de agentes norteamericanos y de las relaciones que éstos mantienen con narcotraficantes.

Este mismo período fue tratado en otro registro por el joven autor Carlos Tromben, nacido en 1967 y residente en Estados Unidos hasta 1972. El explora la época próxima o anterior a su nacimiento que él conoce escasamente, lo que lo ha obligado a un interesante trabajo de documentación.

En 2003 publica *Poderes fácticos*¹⁸ y en 2005 *Prácticas rituales*¹⁹, que forman parte de una trilogía de la que se anuncia la pronta aparición del tercer volumen. La cronología de las novelas es inversa a la fecha de escritura, la primera sucede en 1973, la segunda entre 1969 y 1999 y la tercera en 1962. Palma, comisario de policía y personaje central de los tres libros, muere al final de *Poderes fácticos*. En la novela siguiente, *Prácticas Rituales*, él investiga en 1969 un crimen que no logra elucidar completamente, pero las incursiones de su hija treinta años más tarde resolverán el misterio y esclarecerán algunos elementos oscuros de la primera novela. Este juego permanente con el tiempo pretende mostrar acontecimientos y trasfondos temporales precisos, explicándolos a través de sus raíces pasadas y de su proyección posterior.

Tromben construye sus novelas intentando dar espacio a diferentes voces narrativas, y mostrando la realidad con elementos heterogéneos: recortes de diarios, extractos de informes policíacos, personajes que defienden puntos de vista disímiles. Intenta dar cuenta de una evolución literaria para él contemporánea (aunque John Dos Passos, creador y maestro de esta técnica escribió sus novelas entre 1925 y 1945) distinguiéndose de esta manera de una novela negra clásica que él considera de una sola línea²⁰.

Si la fluidez del relato se resiente por el imperativo de situar tan precisamente cada situación, obligando al autor a plagar el texto de alusiones temporales (titulares de diarios, nombres de personalidades, etc.), y si el procedimiento de ir y venir en el tiempo aparece por momentos algo artifi-

¹⁸ C. TROMBEN, *Poderes fácticos*, Santiago, Ed. El Mercurio-Aguilar, 2003.

¹⁹ C. TROMBEN, *Prácticas Rituales*, Santiago, Alfaguara, 2005.

²⁰ F. BABUL y S. HASBUN, "El detective Palma es un símbolo de una época" in *Revista Plagio*, Santiago, Diciembre 2005. Entrevista a Carlos Tromben.

cial, la ambición literaria es evidente y la reconstitución que así resulta, es bastante fiel.

La intención de referirse a la historia cercana, desconocida en cuanto vivencia por el autor, no se debe al azar. El mismo lo dice en una entrevista

[...] como todos los chilenos, creo que estoy marcado por los años 70, y en especial el año 73, creo que ahí hay un drama instalado en todas las familias chilenas.²¹

La memoria así entendida no es sólo una obligación ética y social, sino un modo de enfrentar su propio pasado personal y familiar, de comprender ciertas ausencias y de darle sentido a los actos conocidos esporádicamente, al margen de la continuidad que da la vida cotidiana compartida. La comunidad chilena (si de comunidad puede hablarse) estaría dividida no sólo porque las clases sociales y los grupos políticos se polarizaron y asumieron posiciones distintas respecto a la crisis y vivieron por ende el período dictatorial de manera diferente, sino por que al interior de cada familia se reprodujo a menudo este dilema. El drama se instaura no sólo por el sufrimiento de unos y otros, sino por el silencio sobre el pasado, por la denegación de la muerte y la tortura, por la escasa explicación sobre el exilio de los ausentes.

Con José Gai se abre un nuevo capítulo, el de los años negros de la represión y del comienzo de los movimientos públicos de protesta. Su primera novela *Las manos al Fuego*²², aparecida en 2006, es considerada como una de las mejores de la novelística negra chilena. Es autor asimismo de un conjunto de cuentos, *El veinte*²³, publicado en 2007, aunque escrito anteriormente y donde la historia que da su nombre al título es de gran interés.

Nacido en 1949, Gai termina sus estudios de periodismo algunos meses antes del pronunciamiento militar. Logra ejercer como periodista y dibujante satírico durante más de 20 años, durante los que publica dos libros humorísticos dedicados al deporte.

Las manos al fuego es un relato sin concesiones, donde algunos aspectos, sin duda autobiográficos, son examinados con el ojo crítico de quien observa su experiencia 30 años más tarde. El protagonista, Adrián, escéptico ex-militante de extrema izquierda, ha terminado sus estudios de Derecho

²¹ *Ibid.*

²² J. GAI, *Las manos al fuego*, Santiago, Tajamar Editores, 2006.

²³ J. GAI, *El Veinte*, Santiago, Tajamar Editores, 2007.

sin decidirse a pasar el examen de abogado. Lleva una vida gris y sin relieve (durante el año 1983) ejerciendo como procurador judicial en un prestigioso gabinete de abogados, especializado, entre otros casos, en la defensa de los Derechos Humanos. Oficina dirigida por dos socios ambiciosos, hombres de confianza y de contactos con ONGs e instituciones de solidaridad internacional.

Se le encarga al joven una misión muy especial, la de encontrar un industrial desaparecido cuando transportaba varios miles de dólares destinados a proyectos solidarios. Sin noticias suyas después de varios días, se teme que haya sido secuestrado por los servicios represivos. En la búsqueda, el joven jurista deberá ir a una ciudad del norte, La Serena, último sitio en que fue visto el desaparecido. Resulta que Adrián es originario de allí, donde permaneció hasta su bachillerato y que momentos muy importantes de su vida están ligados a esta ciudad.

En el transcurso de sus investigaciones encuentra amigos de infancia y al amor de su juventud, una atractiva joven exilada en Barcelona, de paso en Chile a causa de la enfermedad mortal de su padre. A partir de ese momento y de ese encuentro, la narración se desarrolla en dos momentos históricos, en 1983 durante la gran crisis económica de la dictadura y el comienzo de los movimientos de protesta y en 1973, a través de los recuerdos de Adrián, de los meses que rodean el golpe de Estado.

Entre los elementos más poderosos del libro están la verosimilitud de las situaciones descritas y la fineza con que son presentados los personajes, incluso los menos importantes. Lejos de cualquier estereotipo, nadie es totalmente inocente o culpable, blanco o negro. Al contrario, cada uno sufre numerosas contradicciones y al final, los culpables no son obligatoriamente aquellos que se suponía. Nuevamente una novela en que la traición es central: traiciones políticas, sociales, sentimentales. Manipulaciones, renuncias y debilidades, nada será escatimado al personaje central, y menos aún al lector. Como dice el autor, Adrián “ha fracasado, pero no está derrotado”.

En un final magnífico, en el momento en que todo se derrumba alrededor del protagonista, surgen los primeros signos de esperanza y flota en el aire la sensación de que él terminará por asumir su vida y los que fueron sus principios.

El relato corto *El veinte* es una curiosa mezcla de literaturas negra y ciencia ficción. Narración intensa de apenas una treintena de páginas llenas de sorpresas. Un viaje de ida y vuelta entre 2065 y 1982 permite entrever una sociedad profundamente perturbada, paranoica, en que para salir de la represión dictatorial del pasado, se engendra el porvenir represivo de un Estado controlado y mecanizado. Juego de memoria una vez más, en el que el protagonista-detective estará obligado a vivir o revivir los actos reprensibles que ha olvidado.

Imposible terminar este recorrido sobre la memoria sin mencionar la penúltima novela de Ramón Díaz Eterovic, *El Segundo deseo*²⁴ en la que el doble trabajo de memoria es el tema central. Dos investigaciones se cruzan en permanencia. La que pide un exilado en busca del paradero de su padre con quien rompió relaciones a causa de las divergencias políticas que los separaban. Divergencias que nacen en los tiempos de la dictadura y donde la encuesta conduce hasta unos antiguos agentes del régimen. Y la exploración más psicológica de Heredia en torno a reminiscencias de la infancia y de sus lejanos orígenes. El detective comienza a investigar sobre su propio padre sin entusiasmo, pero la búsqueda se transforma paulatinamente en una inmersión. Inmersión en la infancia, en los años de orfanato, en los de la juventud de su madre y en los de la tragedia casi banal del abandono. Cuando finalmente se encuentra en un hospital frente a un anciano enfermo, intocable a causa de una amnesia irreversible, Heredia puede volver en paz a su soledad habitual. No existirán momentos de afecto o de rechazo dando origen a recuerdos dolorosos, pero ahora conoce los fragmentos de su historia. A imagen del país que intenta sobrevivir a sus heridas ignorando los horrores del pasado, el padre no sufre con los recuerdos de los afectos perdidos, protegido por la espesa niebla de la enfermedad de Alzheimer.

De este modo, ni el olvido colectivo de la dolorosa historia reciente ni el olvido personal de las heridas de infancia permiten alcanzar la esperada reconciliación. Es necesario pagar el precio de conocer y de asumir el pasado, de impartir a hechos y a personas el justo trato que les corresponde. La memoria es un acto de justicia. Y de voluntad.

²⁴ R. DÍAZ ETEROVIC, *El segundo deseo*, Santiago, LOM, 2006.

**Novelas policíacas sin policías:
las investigaciones laberínticas de Roberto Bolaño**

Neige SINNO

Instituto de Investigaciones filológicas, UNAM, México

[...] cuando es bien sabido, pensó Archimboldi, que la historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstruosidad.

Roberto BOLAÑO

La primera novela de Roberto Bolaño, escrita en coautoría con Antoni García Porta, cuenta la fuga de un criminal sin convicción cuyos crímenes no tienen móvil. La contraportada habla de una novela policíaca sin policías. Mucho tiempo después, en su última novela, se encuentra la misma idea pero al revés: en esta ocasión los criminales están ausentes pero el crimen se encuentra por todas partes. Constantemente la obra narrativa de Bolaño mantiene relaciones ambiguas con la novela negra, ambigüedad que quizás alcanza su punto culminante en *2666* (2004). Esta novela se constituye en torno al abismo de Ciudad Juárez, Santa Teresa en la ficción, uno de los lugares de crímenes irresolutos más crueles de nuestro principio de siglo, metáfora de los pozos de sinsentido que siguen abiertos hoy en América Latina. Desde 1993, en los alrededores de Ciudad Juárez, ciudad industrial en la frontera entre México y Estados Unidos, se han encontrado los cuerpos de más de 400 mujeres asesinadas, muchas fueron violadas, torturadas, mutiladas. Algunos presuntos asesinos están encarcelados pero los crímenes no cesan. Los personajes principales de la novela están todos atraídos por razones distintas, aunque siempre oscuras, hacia este lugar infernal, lo que hace de ellos extraños detectives, aficionados lanzados sobre pistas que no entienden. No solucionan ningún misterio sino que crean conexiones inesperadas entre territorios incompatibles, reactivando el enigma de las relaciones entre la literatura y el Mal.

Un acercamiento oblicuo al infierno

Santa Teresa funciona como una especie de centro alrededor del cual giran los diversos círculos superpuestos que componen la compleja estructura de la novela. Este lugar es más que un símbolo para Bolaño, una suerte de agujero negro, a la vez un punto ciego en medio de la nada y un centro paradójico donde toda la locura presentida y anunciada en la novela viene a precipitarse. Un agujero negro que remite a un oscuro pasado, el que hizo posible la existencia de este territorio fronterizo donde el dinero, la droga, los cuerpos son las mercancías de los circuitos de la corrupción, la prostitución, el narcotráfico. Un abismo donde caen todos los deseos de los hombres. Santa Teresa remite también a un futuro espantoso, aquel que evoca tal vez el título enigmático, *2666*, como una fecha que señala la llegada de una larga y terrible agonía. Esta fecha la menciona Auxilio Lacouture, “uruguayo con vocación de griega”¹, en otro libro de Bolaño:

[...] la Guerrero, a esa hora, se parece, sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo.²

Sin embargo, para los que llegan a Santa Teresa, la ciudad y sus paisajes no evocan ni el pasado ni el futuro sino un presente eterno, un presente que se descompone y se recompone sin cesar, que vuelve sobre sí mismo, que machaca su propio vacío, el vacío del desierto de Sonora:

[...] la sombra del libro [...] era más clara, más fija, más razonable, pensó Amalfitano, que todo lo que había visto en el desierto de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos.³

Kessler volvió a mirar el paisaje fragmentado o en proceso de fragmentación constante, como un puzzle que se hacía y deshacía a cada segundo.⁴

Para Bolaño, el infierno no es un lugar oscuro, es al contrario un lugar saturado de luz, tanta luz que se dificulta la visión. El infierno es desértico,

¹ R. BOLAÑO, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 20.

² R. BOLAÑO, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, pp. 76-77.

³ R. BOLAÑO, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 265.

⁴ *Ibid.*, p. 752.

se ubica cerca de la frontera USA/México, en los alrededores de una ciudad moderna donde viven los obreros de las maquiladoras, las prostitutas, los narcos, los policías, los meseros. Un terreno baldío, matorrales secos, desechos, arena y un horizonte infinito. Todo está totalmente visible y sin embargo no se ve nada. Los cadáveres aparecen sin que se sepa nunca quién los trajo. Los crímenes se olvidan. El desierto es el olvido, la boca que traga los crímenes impunes. El infierno es el olvido.

Sólo después de un largo rodeo, la novela aborda el tema de los asesinatos, como si se resistiera a acercarse al abismo. Al final de la primera parte, los personajes llegan a México, y al lugar del crimen. La segunda parte nos describe este lugar a través de los ojos de un chileno que no lo conoce bien y no lo entiende. Bolaño conduce a su lector hacia Santa Teresa al parecer de manera aleatoria, como si hablase de otra cosa, pero avanzando a un ritmo cada vez más vertiginoso hacia el lugar donde el Mal se desencadena. Un policía de Tijuana resume así el recorrido de todos los que se plantean cuestiones sobre los crímenes: abrir los ojos conduce inexorablemente hacia lugares donde nadie quiere ir:

¿Tú crees que las cosas son como las ves, tal cual, sin mayores problemas, sin preguntas? No, dijo Harry Magaña, siempre hay que hacer preguntas. Correcto, dijo el policía de Tijuana. Siempre hay que hacer preguntas, y siempre hay que preguntarse el porqué de nuestras preguntas. ¿Y sabes por qué? Porque nuestras preguntas, al primer descuido, nos dirigen hacia lugares adonde no queremos ir.⁵

En la tercera parte, *La parte de Fate*, un extranjero llega a Santa Teresa sin saber nada de los crímenes. Sin embargo, es a través de sus ojos que el lector se adentra en el enigma funesto de Santa Teresa. Oscar Fate, un periodista negro norteamericano, quien trabaja para la sección política de una revista especializada en la cultura afroamericana, viene a cubrir una pelea de boxeo en Santa Teresa, donde un boxeador negro norteamericano se enfrenta a un mexicano. Su enfoque es todavía más oblicuo ya que ni siquiera es especialista de boxeo, ni le interesa; viene a sustituir un colega de la revista que acaban de matar. Su atención está en otra parte: su madre acaba de morir, no entiende nada sobre los problemas de la frontera, tampoco habla español; su intención es acabar su reportaje e irse cuanto antes. La primera alusión a un crimen en Santa Teresa, la hace el narrador: en un reportaje televisivo se habla de la larga lista de mujeres asesinadas. Mientras esta información capital aparece en la novela, el protagonista, Fate, está

⁵ *Ibid.*, p. 553.

durmiendo y sueña con otro tema. Sin embargo, cuando se da cuenta más tarde de lo que pasa en Santa Teresa, olvida las razones que lo hicieron venir y las que deberían hacerlo irse. Pide al director del periódico dejarle hacer un artículo:

–Oscar –le dijo el jefe de sección–, estás allí para cubrir un jodido combate de box.

–Esto es superior –dijo Fate–, la pelea es una anécdota, lo que te estoy proponiendo es muchas cosas más.

¿Y qué me estás proponiendo?

–Un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo –dijo Fate–, un aide-mémoire de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, joder.⁶

2666 es todo eso a la vez y más aún. No es ni una novela policíaca ni una novela histórica pero coincide con la pesadilla que atormenta los dos géneros en la época contemporánea: el relato de crímenes impensables en medio de la indiferencia general y la impunidad. Es un libro enorme, una suerte de novela total en la cual se cruzan y se interpenetran varias novelas, compuesto a su vez de diversas partes que:

[...] se relacionan no como cajas chinas o muñecas rusas sino que parecen fundirse unas con otras proponiendo una suerte de historia alternativa del siglo XX. [...] otra crónica de los lazos de sangre, sudor y lágrimas que unen y separan a Europa de América.⁷

El jefe de sección del periódico rechaza categóricamente la proposición de Fate, pero Fate insiste y decide permanecer en Santa Teresa a pesar de todo. Lo que pasa allí va más allá de las circunstancias que hicieron surgir al personaje, más allá de las cuestiones de clase o de raza, más allá de la razón. El personaje de Fate reúne distintas características que lo vinculan a la tradición de la novela negra norteamericana: como la mayoría de los detectives del género, su condición de marginal le permite tener una mirada diferente sobre la sociedad en la cual vive. Viene de los bajos fondos, es negro, soltero. Es un solitario que observa y juzga a la sociedad con una mirada distanciada, una distancia impuesta por las circunstancias. Así define Ricardo Piglia al detective, como un ojo que ve lo que los otros no pueden ver. Necesita para eso cierta marginalidad:

⁶ *Ibid.*, p. 373.

⁷ R. FRESÁN, «El último caso del detective salvaje» in *Página 12*, 16 de noviembre 2004.

El detective está ahí para interpretar algo que ha sucedido, de lo que han quedado ciertos signos, y puede realizar esta función porque está afuera de toda institución.⁸

Bolaño empuja la marginalidad al extremo, hasta el punto en que el personaje que conduce a la cuestión del crimen irresoluto está en la ignorancia más grande de lo que sucede en Santa Teresa. El mundo que Fate conoce, el de la minoría negra en las grandes ciudades de EE. UU., no tiene nada que ver con el medio en el cual se producen los crímenes de Santa Teresa. O así parece. Pero la novela presenta un acercamiento paradójico entre estos dos lugares marginales, como si hubiera una conexión posible entre la situación de los afroamericanos descendientes de esclavos en EE. UU. y la de los mexicanos de la frontera. Mientras Fate lee un libro sobre la esclavitud, en un café de Arizona, escucha una conversación entre un joven y un profesor, quien parece conocer bien el tema de las muertas de Santa Teresa:

–Nos hemos acostumbrado a la muerte –oyó que decía el tipo joven.
–Siempre –dijo el tipo canoso–, siempre ha sido así.”⁹

Al tratar de responder de dónde viene este acostumbramiento a la muerte, esta indiferencia de la sociedad ante ciertos crímenes, el hombre canoso, el profesor, da una explicación que suena como un eco al libro que Fate está leyendo:

Una explicación plausible es que la sociedad, en aquella época, era pequeña. La mayoría de los seres humanos estaban en los extramuros de la sociedad. En el siglo XVIII, por ejemplo, en cada viaje de un barco negrero moría por lo menos un veinte por ciento de la mercancía, es decir, de la gente de color que estaba transportada para ser vendida, digamos, en Virginia. Y eso ni conmovía a nadie. Si, por el contrario, un hacendado sufría una crisis de locura y mataba a su vecino y luego volvía galopando hacia su casa en donde nada más descabalar mataba a su mujer, en total dos muertes, la sociedad virginiana vivía atemorizada al menos durante seis meses, y la leyenda del asesino a caballo podía perdurar durante generaciones enteras [...] Respuesta: [...] la gente de color muerta en el barco no pertenecía a la sociedad, mientras que la mujer muerta en una capital de provincia francesa y el asesino a caballo de Virginia sí pertenecían, es decir, lo que a ellos les sucediera era escribible, era legible. [...].¹⁰

⁸ R. PIGLIA, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 66.

⁹ R. BOLAÑO, *2666*, cit., p. 337.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 338-339.

Y, volviendo al tema de las muertas, añade: “esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo”¹¹.

Este esbozo de interpretación, como muchos de los que surgen en los momentos más inesperados de *2666*, es una pista de reflexión que acusa el funcionamiento caótico de nuestras sociedades. Explica también por qué los crímenes que están en el centro de la novela no tendrán solución, por qué no habrá ninguna investigación real. Los que están al margen de la sociedad, al margen de la historia oficial, no merecen la atención de las instituciones.

Pero, ¿qué hace la policía?

Fate podría ser un detective válido, buscando en los residuos de la historia huellas que permiten reconstruir la posibilidad de una historicidad y de una justicia. Su trabajo de periodista, su estatus marginal, su deseo de investigar los crímenes indican esta eventualidad. Sin embargo, aunque transite por este camino, el destino que le reserva Bolaño es otro. Un cambio dramático aleja bruscamente al personaje de la escena del crimen: para proteger a Rosa Amalfitano, la mujer de quien se está empezando a enamorar, Fate tiene que ayudarla a huir a los Estados Unidos. Con esta fuga se acaba *La parte de Fate*, y entonces comienza otro libro, *La parte de los crímenes*.

La pieza faltante de la novela negra de Bolaño es el detective, este “sujeto extraordinario” inventado por el género policial y quien es, como lo dice Piglia, aquél “que está destinado a establecer la relación entre la ley y la verdad”¹². Es un sujeto cuya identidad se define por su capacidad de ver y hacer ver lo que los demás no pueden percibir. En Bolaño, ciertos personajes tienen algunos momentos de lucidez pero ninguno se aferra lo suficiente a la investigación para llevarla a cabo. El detective visionario de la novela negra mientras va desmultiplicándose en una miríada de detectives potenciales, desaparece. Una miríada de personajes realiza investigaciones, pero ninguno es capaz de leer las señas inscritas sobre los cuerpos de las víctimas. Los pocos policías que aparecen en la cuarta parte son seres intercambiables, ciegos ya por su pertenencia a una institución corrupta, poco preocupados por la justicia. Sus investigaciones se reducen a lo mínimo.

¹¹ *Ibid.*

¹² R. PIGLIA, *op. cit.*, p. 66.

Por lo general no llevan a nada. Los únicos detectives potenciales desaparecen misteriosamente.

Los protagonistas principales del relato no investigan los crímenes de Santa Teresa. No es el objeto de su búsqueda. Y sin embargo terminan atrapados en el torbellino de este no-lugar que es el punto de encuentro de todas las partes de la novela. Hay varias investigaciones en 2666. El relato sigue las huellas de un misterioso escritor europeo buscado por sus exégetas, las huellas de una joven chilena que fascina al periodista norteamericano, las de varios hombres sospechosos de estar involucrados en los crímenes. Estas investigaciones están apoyadas por búsquedas interiores: los académicos buscan el amor y una suerte de “más allá” de la literatura, algunos personajes se proyectan en el pasado en busca de su identidad o de un sentido de su historia, otros, por el contrario, quieren olvidar el pasado y entregarse al porvenir para darse la oportunidad de volverse otros. Ninguna de estas búsquedas sigue una lógica descifrable, ninguna lleva al descubrimiento del sentido de un enigma. Al contrario, tienden, más bien, a multiplicar las señas enigmáticas sin conseguir de ellas su desciframiento. A lo largo de la novela entendemos que ninguna de las búsquedas puede encontrar su fin.

Las pesquisas no son para Bolaño un medio para llegar a alguna parte sino un motivo rítmico, una *machina* de fuga que permite el desbocamiento de la acción, la fuga delante de la narración, la fuga de la intriga, la fuga en todos los sentidos de la historia y de la novela. Una composición se repite: varios elementos concuerdan para configurar el sentido de una búsqueda, la acción se acelera y nuevas líneas vienen a acentuar la principal, estamos a punto de descubrir algo. Pero en el momento en que esta tensión tiene que apuntar a una resolución, se termina el capítulo, el detective es asesinado o tiene que huir. Y el lector se queda un instante asombrado frente al vacío que sustituyó de repente las sospechas y las dudas. Hasta que una nueva línea de la trama lo lleve sobre otra pista.

La urgencia del relato es doble: se trata de un relato sobre el presente, escrito mientras los crímenes siguen perpetrándose, y también es una carrera contra la muerte, una urgencia para el autor quien quiere terminar su libro antes de que aquella lo alcance. Pero esta urgencia no es una necesidad de clausura, ni de catarsis. Más bien es el impulso de ir más lejos, de recorrer el camino más largo posible, de intentar decirlo todo, incluso la derrota del sentido.

Máquina de fuga

Una de las especificidades de la composición narrativa en la obra de Bolaño es la forma en la cual hace entrar la digresión en la novela negra. La digresión no es una herramienta más al servicio de la investigación, ni tampoco una manera de construir el contexto político-social. No hay en Bolaño un relato central al rededor del cual se disparen las digresiones. Hay tantos centros y periferias que ya no se puede distinguir unos de otras. La digresión, en la escritura de Bolaño, es el flujo del relato, su forma y su materia. Remite a cierta nivelación de las sociedades post-industriales, así como a la incertidumbre inscrita en la literatura contemporánea. Ahora es imposible establecer jerarquías entre las formas y los contenidos. Hemos perdido la facultad de discernimiento.

Todos los elementos del relato son sujetos a un proceso de difracción. Cada cuestión insoluble de la investigación se dispersa en una multitud de enigmas. Asistimos a una proliferación de detectives, indicios, pistas, como si cada investigación pretendiera abrir puertas. Pero estas puertas siempre dan al desierto. Ante la monstruosidad del crimen en serie –que ya no es un suceso ejemplar o excepcional sino que se ha vuelto el horror cotidiano– no es posible más que preguntarse lo que significan estos crímenes, lo que nos dicen sobre la sociedad que los produce y los deja impunes. Hay una especie de imposibilidad de atenerse sólo a los crímenes, por el contrario, hay una necesidad de hacerlos hablar más allá del hecho individual: explotación capitalista de una mano de obra sin identidad –miserable y cada día más numerosa–, machismo, terror y odio a la mujer, misticismo, corrupción, narcotráfico, tráfico de personas, de órganos. Violaciones, mutilaciones, tortura, humillación, asesinatos son el desenlace de un desorden social programado en el que el cuerpo de la mujer se ha vuelto desechable, como lo es la fuerza obrera de las maquiladoras en la frontera. Surgen varias pistas: venganza sexista, crimen en serie –sexual y perverso–, rito satánico. Todas son probables, ninguna lleva a los culpables. Cada pista descubre una faceta del horror que se vive diariamente en Ciudad Juárez, y abre una puerta sobre lo insoportable. Pero, por otra parte, el flujo del relato parece ser interrumpido permanentemente. Bolaño rechaza la posibilidad de escaparse del hecho concreto buscando demasiado lejos sus causas o sus consecuencias. Cada nueva descripción de un cadáver nos trae de vuelta al estupor inicial. No se puede escapar del cadáver, procurar que diga algo más allá de su propia obscenidad. Siempre volvemos al desierto.

No hay resolución a la novela, porque no hay resolución posible. No hay salida, no hay solución, ni pensada ni pensable, no hay consolación al desastre:

Esas ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos.¹³

Lo que hace la novela negra con el monstruo de la historia

La novela negra define a la sociedad a partir de los crímenes perpetrados en ella. De esta tradición, aparte de su lucidez, Bolaño extrae sus ritmos. Cierta composición de velocidad y lentitud: una lentitud extrema, en la flotación del sentido ante el mal innombrable que corroe subterráneamente a la sociedad, y un arrebatado de la acción cuando se cruzan las líneas de los destinos, las voces que convergen en torno al discurso sobre el Mal, una aceleración que hace desbordar el libro hacia sus límites. Sería vano intentar determinar una pertenencia genérica de este libro polimorfo, sin embargo se puede ver en él un rasgo característico de la novela negra, una manera de vincular la literatura y la historia en torno al eje del crimen. Posteriormente Bolaño dobla esta línea para desviarla y usarla para sus propios fines. Y es ahí mismo donde pierde la novela negra, la hace perderse, huir dentro de sí misma. Las búsquedas personales limitadas conducen a descubrir una serie infinita de crímenes. La novela abre una brecha en la cual se arrojan todas las líneas, todas las tramas secundarias. No deja de establecer conexiones entre las múltiples historias individuales y el flujo informe de la historia colectiva.

El epitafio de la novela es un verso de Baudelaire: “un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. Designa al oasis funesto de Santa Teresa en el desierto de Sonora, pero también es quizás una metáfora de este largo recorrido que hace la novela en la historia del siglo XX en dos continentes, Europa y América enfrentados una y otra vez al mal absoluto. Este verso es una cita del poema titulado «El viaje», dicho viaje representa para Bolaño toda una tradición literaria, en la cual se inscriben varios de sus libros: la tradición de la aventura, de la exploración iniciática, de la búsqueda de la felicidad:

¡Saber amargo aquel que se obtiene del viaje!
Monótono y pequeño, el mundo, hoy día, ayer,

¹³ R. BOLAÑO, 2666, cit., p. 339.

Mañana, en todo tiempo, nos lanza nuestra imagen:
¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!

Aquí el comentario que hace Bolaño en una conferencia:

Y con ese verso, la verdad ya tenemos más que suficiente. En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir, el mal. O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos [...].¹⁴

Esta manera de conclusión llega al final del viaje, al final del camino. Bolaño escribe *2666* en los últimos años de su vida, acorralado por la enfermedad, tiene la lucidez de los que van a morir. Se hunde en el caos de la historia, en la empresa vertiginosa de la novela total, con la ambición de recapitular algo de su propio recorrido, del recorrido de su generación quien tuvo sueños y luchó para cambiar la realidad. Hace un recuento melancólico de esta búsqueda, desesperado quizás, pero no amargo. ¿El viaje valía la pena? No es una cuestión que plantea Bolaño. Implícitamente, se nos da a entender que el viaje es inevitable.

El personaje central de la segunda parte escucha una voz que le habla dentro de su cabeza. Es el personaje de la novela cuya búsqueda es la más indescifrable. Sin embargo es el laberinto de sus pensamientos que provee tal vez las señas más útiles para entender la empresa de Bolaño, el sentido de su novela. Es en el flujo fragmentado de las reflexiones de Amalfitano que la idea de conexiones es la más presente:

Soñó con la voz de una mujer [...] que le hablaba de signos y de números y de algo que Amalfitano no entendía y que la voz de su sueño llamaba “historia descompuesta” o “historia desarmada y vuelta a armar”, aunque evidentemente la historia vuelta a armar se convertía en otra cosa, en un comentario al margen, en una nota sesuda, en una carcajada que tardaba en apagarse y saltaba de una roca andesita a una riolita y luego a una toba, y de ese conjunto de rocas prehistóricas surgía una especie de azogue, el espejo americano, decía la voz, el triste espejo americano de la riqueza y la pobreza y las continuas

¹⁴ R. BOLAÑO, “Literatura + enfermedad = enfermedad”, in *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 151.

metamorfosis inútiles, ese espejo que navega y cuyas velas son el dolor.¹⁵

El académico chileno, habitante a su pesar de Santa Teresa, obsesionado por la filosofía y la geometría, pasa sus días inventando juegos mentales que le permiten escapar temporalmente a la locura. En la descripción del sentido de uno de estos juegos, se conjetura el funcionamiento de la literatura:

Estas ideas o estas sensaciones o estos desvaríos, por otra parte, tenían su lado satisfactorio. Convertía el dolor de los otros en la memoria de uno. Convertía el dolor, que es largo y natural y siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y siempre se escabulle. 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.¹⁶

La novela no doma al monstruo. Juega con él, le hace sufrir una traslación, lo convierte en algo parcialmente inteligible. No puede resolver sus contradicciones ni cambiar su destino pero lo vuelve accesible a la inteligencia, fabrica una memoria donde sólo el olvido parecía poder consolar de la crueldad. La amenaza más grande es la del olvido. Lo que protege a los criminales de Ciudad Juárez: la indiferencia, el olvido. Hacer trabajo de memoria, como lo hace la cuarta parte de 2666, es enfrentarse a lo insoponible. Lo insoponible es una lista. Bolaño describe más de cien cadáveres de mujeres encontrados en los alrededores de la ciudad, y a cada una le da un nombre y un rostro:

Me pregunto quién escribirá este libro que Parra tenía pensado y que nunca escribió: una historia de la Segunda Guerra Mundial contada o cantada batalla tras batalla, campo de concentración tras campo de concentración, exhaustivamente, un poema que de alguna forma se convierta en el reverso instantáneo del *Canto general* de Neruda¹⁷.

De cierta manera, con la cuarta parte de 2666, Bolaño escribe un libro del mismo tipo que el que soñaba Parra, un canto de muerte enumerando las víctimas como tantas batallas perdidas.

¹⁵ R. BOLAÑO, 2666, cit., p. 264.

¹⁶ *Ibid.*, p. 244.

¹⁷ R. BOLAÑO, *Entre paréntesis*, cit., pp. 91-92.

El libro-reportaje de Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto*¹⁸, y *2666* se pueden leer en paralelo. Representan dos tentativas para guardar los ojos abiertos frente al espectáculo del fin del mundo. Bolaño dice del libro de González Rodríguez que:

[...] es un libro no en la tradición aventurera sino en la tradición apocalíptica, que son las dos únicas tradiciones que permanecen vivas en nuestro continente, tal vez porque son las únicas que nos acercan al abismo que nos rodea.¹⁹

2666 mezcla estas dos tradiciones, hace entrar el apocalipsis en la épica. Para Bolaño la historia es un apocalipsis sin final. *2666* queda inacabado pero aunque Bolaño hubiera tenido tiempo de terminarla o corregirla, es muy probable que la novela hubiera guardado este carácter inconcluso, que es una de las grandes cuestiones estéticas de su obra y también el problema ético que plantea. ¿Qué puede la literatura ante la inagotable barbarie de la historia? ¿Qué puede un hombre solo, infinitamente solo, con la escritura por única arma, ante la inmensidad del desastre?

Si la novela negra es, como lo dice Francis Lacassin, una creación de la sociedad industrial, una “forma moderna de la epopeya”²⁰, la novela negra apocalíptica vista por Bolaño es una manifestación extrema, escrita bajo la intuición de que esta civilización está llegando a su fin. No hay detective en *2666*, tampoco hay héroe. Ningún ser excepcional viene a interceder entre los hombres y lo imposible. El héroe o antihéroe ha sido sustituido por una multitud de pseudo héroes que abandonan su búsqueda en el camino. El hombre ya no puede hacer nada contra la máquina infernal del mal. La batalla está perdida de antemano. Con todo, el gesto de la literatura, o del arte en general, sigue siendo un gesto guerrero²¹:

¹⁸ S. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama, 2002. En *2666*, Bolaño entretiene eventos de la historia reciente con elementos de ficción. Trabaja en una zona de indeterminación donde lo cierto y lo incierto se tocan al punto de amenazar confundirse. Empuja lo real hasta el límite donde se vuelve juego de sombras, de interpretaciones y equivocaciones. De alguna forma, hace el mismo trabajo que González Rodríguez en *Huesos en el desierto*, pero al revés. *Huesos en el desierto* es el resultado de una investigación de varios años sobre el femicidio de Ciudad Juárez. Mientras González Rodríguez escribe un relato periodístico que se vuelve novela, rozando las fronteras de la ficción, Bolaño escribe una ficción literaria que se puede leer también como un reportaje cifrado.

¹⁹ R. BOLAÑO, *Entre paréntesis*, cit., p. 215.

²⁰ F. LACASSIN, *Mythologie du roman policier*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974, p. 20.

²¹ Véase el artículo de Rodrigo FRESÁN, «El samurái romántico» in *Letras libres*, México, junio 2007, pp. 66-68, donde Fresán desarrolla la concepción de la literatura en Bolaño como arte de la pelea. Cita una declaración hecha por Bolaño en una entrevista: “La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe,

Entre los inmensos desiertos de aburrimiento y los no tan escasos oasis de horror, sin embargo, existe una tercera opción, acaso una entelequia, que Baudelaire versifica de esa manera:

“Deseamos, tanto puede la lumbre que nos quema,
Caer en el abismo, Cielo, Infierno, ¿qué importa?

Al fondo de lo ignoto para encontrar lo *nuevo*”.

Este último verso, al fondo de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo*, es la pobre bandera del arte que se opone al horror que se suma al horror, sin cambios sustanciales, de la misma forma que si al infinito se le añade más infinito, el infinito sigue siendo el mismo infinito. Una batalla perdida de antemano, como casi todas las batallas de los poetas.²²

Una batalla que, sin embargo, es la única que vale la pena librar.

además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura” (in Andrés BRAITHWAITE, *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*).

²² R. BOLAÑO, *El gaucho insufrible*, cit., pp. 154-155.

Memoria y encuesta en los personajes de *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo, *La hora azul* de Alonso Cueto y *El desierto* de Carlos Franz

Pierre LOPEZ
Université de Perpignan

Abril rojo de Santiago Roncagliolo¹, *La hora azul* de Alonso Cueto², y *El desierto* de Carlos Franz³, son tres novelas cuyo contexto remite a dos países, Chile y el Perú, y abarca dos períodos históricos bastante cercanos. Son obras en las que el contexto social y también político, pasado y presente, son determinantes y se organizan según tres estructuras narrativas en las que convergen diferentes relatos extraídos o insertados, entre otros géneros, de la novela negra, la novela psicológica, realista, relato de la memoria, la tragedia, lo que tiende hacia una de las características de la novela neopolicial...

Tal hibridación del texto permite establecer mejor las diferentes etapas en las investigaciones pero sobre todo en la evolución del personaje “investigador”. He aquí, además de una fuerte contextualización política y social, el punto en común de las novelas. Las novelas relatan la evolución de un personaje investigador, según modalidades distintas, pero con una misma meta: descubrir la “verdad”. Se trata más bien de una “verdad” relacionada con un “desorden” provocado por un asesinato, una revelación, un trauma rechazado, que requiere un retorno al “orden”. Este restablecimiento de un “equilibrio perdido” integra el mundo exterior, contextual, histórico, político pero también el mundo “interior” del personaje investigador, tanto como conmueve la memoria colectiva e individual.

¹ Santiago RONCAGLIOLO, *Abril rojo*, Madrid, Alfaguara, 2006, 332 pp.

² Alonso CUETO, *La hora azul*, Barcelona, Anagrama, 2005, 304 pp.

³ Carlos FRANZ, *El desierto*, Barcelona, Mondadori, 2005, 420 pp.

En efecto, si resumimos la trama de estas novelas: *Abril rojo*, considerada por el autor como un *thriller*, nos sitúa en Ayacucho, en el 2000, durante la Semana Santa y las elecciones para la presidencia. La novela relata la encuesta del fiscal adjunto Félix Chacaltana sobre una serie de asesinatos bárbaros que recuerdan los actos del Sendero Luminoso. Escrupuloso en el cumplimiento de su función, el funcionario de justicia se encara con la autoridad militar –la única autoridad plenipotenciaria reconocida desde los acontecimientos a inicios de los 80–, recelosa por no despertar la violencia del pasado y poner en tela de juicio su “eficacia” en la lucha contra el terrorismo. Ante la violencia de los crímenes y de las “verdades” pasadas y presentes que van a desvelarse a lo largo de una encuesta vigilada de cerca por las fuerzas armadas y gubernamentales, el fiscal consigue “remontar” hasta el asesino pero sobre todo hasta parte de su infancia que había ocultado, la cual no sabrá aceptar, provocando así su propio fin.

La hora azul es definida por su autor como siendo un “cuento de hadas al revés”. Describe el descenso al infierno del personaje principal, el doctor Adrián Ormache, rico y célebre abogado de la alta sociedad limeña, que corre el velo sobre el pasado oscuro de su padre, quien en los años 80, es decir durante la “guerra sucia” con Sendero Luminoso, era un jefe militar en un cuartel de Ayacucho. Este ordenaba las sesiones de tortura y violaba a las prisioneras para luego, antes de ejecutarlas, dejarlas a sus subordinados.

Antes de morir, el padre de Adrián le revela la existencia de una tal Miriám, y desde entonces, y más precisamente cuando también desaparece su querida madre, y “remueve” los viejos recuerdos de la familia, se esmera en encontrar a la misteriosa mujer despertando los viejos fantasmas del pasado. Investigando sobre esta enigmática mujer, Adrián aprenderá a descubrir quien fue verdaderamente su padre, el verdugo de Ayacucho, pero su investigación alcanzará nuevos cauces más personales al provocar una indagación sobre sí mismo. Estos nuevos planteamientos le hacen tomar un nuevo rumbo en su manera de percibir la vida sobre todo cuando Miriám, la víctima que se le escapó a su padre, y la pasión que nace entre ambos, le hacen ver la realidad sobre su entorno y sobre el pasado y el presente de su país de manera totalmente diferente. Esta trama que arranca sobre un hecho real, la huída de una joven detenida por los sinchis, organiza el relato sobre cauces que recuerdan los de la novela policíaca, pero adquiere además una dimensión iniciadora cuyas etapas vierten en la confrontación del horror y de la violencia.

El desierto del chileno Carlos Franz, nos hace percibir el mundo a través de la mirada de su personaje principal, una antigua jueza, Laura, exiliada en Alemania, quien para seguir a su hija, vuelve a la ciudad de donde huyó cuando la represión militar de los primeros tiempos de la dictadura pinochetista. Al regresar a su ciudad perdida, Pampa Hundida, en el desierto de Atacama, recompone los fragmentos de un pasado que se había esmerado en olvidar. A lo largo de la confrontación con los lugares del pasado que vuelven a tomar vida, las imágenes furtivas, descompuestas, las metáforas toman sentido e irrumpen en el relato y construyen una trama interior rechazada. En los primeros meses de la dictadura, los militares organizan un campo de detención en las afueras de la pequeña ciudad de Pampa Hundida, perturbando la vida y las convicciones de la joven jueza. Las ejecuciones de los detenidos acompañan la vida de la ciudad y para salvar a los presos, Laura hace un pacto con el jefe del campo militar, Cáceres, y le sacrifica su cuerpo y su alma. En realidad, Cáceres, estableció su pacto para conseguir el consentimiento de la jueza durante los juegos perversos y sádicos sin que el sacrificio pueda perdonar la vida a cualquier detenido. Una noche, Laura huye de su verdugo, del desierto y de su propia vida en Chile. Veinte años después, para dar respuestas a su hija sobre ese mismo pasado que quiso borrar de su memoria, vuelve a Pampa Hundida. A lo largo de su instancia, las pesquisas, las imágenes metafóricas, los encuentros componen la trama de su historia borrada así como la de toda una colectividad que a su vez toma atisbos de metáfora de todo un país.

Estas tres novelas presentan diferencias desde muchos aspectos pero también convergencias en la elaboración de la trama y de la base contextual sobre la cual se fundamentan las obras. En efecto, las tres se organizan mediante una trama que se elabora sobre una historia ocultada, sobre una “verdad” encubierta por razones internas y externas al individuo pero cuya revelación permitirá finalizar una “encuesta”. Las modalidades que atañen a la construcción del personaje indagador se abren en un amplio abanico de posibilidades enriqueciendo y deestructurando a su vez la figura del “investigador”. Desde el abogado de la élite limeña, hasta el fiscal, funcionario ejemplar, un arquetipo del antihéroe, pasando por un profesor de filosofía, antigua jueza en un pueblo perdido de Atacama, todos estos personajes recorren vías de investigaciones que conmueven los fundamentos de sus representaciones “psíquicas”, lo que le garantiza “espesura interior” al personaje en sí y lo hace adentrarse en mundos sociales a veces muy diversos. Sin embargo, el contexto político y social, en las tres obras, destaca muchas similitudes en la organización de las fuerzas que lo mantienen y que

se refiere al período de la presidencia de Fujimori para el Perú y a la transición para Chile, así como al pasado represivo de ambos países.

Los personajes “investigadores” evolucionan en una sociedad mantenida por fuerzas ocultas reacias al reconocimiento de las víctimas, de los estragos de las políticas represivas del pasado así como de sus consecuencias y relaciones en el ámbito gubernamental presente. Estas mismas fuerzas que con las promesas o espejismos de una modernidad compartida, requisitos absolutos para entrar en el concierto del mundo, incentivan una política del olvido y se acomodan de los discursos oficiales o de las comisiones de verdades y conciliaciones, que sea en Chile o Perú, que se proponen destapar lo tapado y proponer otra versión oficial de la Historia del país.

De hecho, el personaje de Laura, ex jueza que vuelve 20 años más tarde a ocupar su cargo en la misma ciudad, en “El Desierto”, tendrá que acomodarse de su propia responsabilidad en los hechos pasados pero sobre todo tendrá que hacerlo con la situación política presente respecto al pasado dictatorial; es decir aceptar la fórmula: “justicia en la medida de lo posible”. El personaje al enfrentarse con su antiguo verdugo sondeará así los límites de la transición chilena respecto a los acontecimientos de la dictadura. El abogado investigador de *La hora azul*, se opondrá al *establishment* de la capital y de las capas altas muy poco propensas al reconocimiento de la barbarie militar de los sinchis durante la guerra sucia, sobre todo cuando las víctimas son “cholas”. En *Abril rojo*, mediante las investigaciones del fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana, el que “nunca ha hecho nada malo, nunca ha hecho nada bien, nunca ha hecho nada que no estuviese claramente estipulado en los reglamentos de su institución”⁴. Santiago Roncagliolo enfrenta dos lógicas, una legalista y la otra guerrera, sacando a luz la supremacía de ésta así como su relación orgánica con el gobierno de Fujimori, y al final de la obra, con los servicios secretos.

Estos personajes, todos sacados del mundo de la justicia, evolucionan entonces en un mundo que descubren, o que aprenden a descubrir, lo que el estatuto social, el alejamiento o la distancia del olvido, no les permitían percibir hasta entonces. Otra particularidad, ellos son “hijos de”, es decir, representantes de una generación que nació durante el período represivo sin haber sufrido de manera directa, o consciente, sus consecuencias. Laura no corresponde exactamente a este esquema ya que se “construye” como personaje testigo y víctima. Sin embargo, su amnesia, aunque sea parcial,

⁴ Ver cuarta de portada, Santiago RONCAGLIOLO, *Abril rojo*, *op. cit.*

la relaciona con los otros dos personajes masculinos, y además, ella tiene como extrapolación generacional, a su hija, Claudia, representante de una nueva fuerza deseosa de conocer la verdad y de condenar a los verdugos pinochetistas.

De hecho, aunque todos estos personajes principales se relacionen con el mundo de la justicia, sus investigaciones integran todas las capas de la sociedad. Ellos ponen de realce sus fallos institucionales y sobre todo las estructuras ocultas que la rigen, proponiendo así una mirada crítica que se construye a lo largo de la encuesta y de los cambios internos del investigador. *A priori*, el personaje investigador emprende un combate, hasta se podría decir una “epopeya”, contra las fuerzas “conservadoras” de un orden impuesto. Su victoria sería restablecer una verdad estratégicamente ocultada; dicho de otro modo, “se trata de tomar por la ficción la revancha sobre la realidad histórica que se impuso por la violencia de los Estados, la mentira, la corrupción.”⁵.

Tal dimensión como cristalización de una “revancha”, en la imagen del personaje narrador, no tiende hacia una homogeneidad de las miradas propuestas sobre la sociedad. Los personajes de estas tres obras no obedecen a un esquema muy preciso y la elaboración del personaje investigador en general se realiza en parte en la transcripción de un “discurso de la memoria”, en un espacio de confrontación o de complementaridad entre memoria colectiva y memoria individual.

En *Abril rojo*, el discurso se despliega con varias voces narradoras que organizan el relato con una yuxtaposición o alternancia de textos interpolados que contribuyen a acentuar el relato en enigma. Cambios de focalizaciones, de voces narradoras múltiples en primera o tercera persona enriquecen el texto acentuando el efecto de suspense. En la obra de Santiago Roncagliolo, las modalidades de la hibridación tienden hacia un ensanchamiento de los campos de observación dándole importancia a la evolución del mundo interno de sus personajes investigadores y manteniendo una “intensificación de la búsqueda cognitiva”⁶. La hibridación de la novela abarca de tal modo “una zona interdiscursiva al cruce de disciplinas di-

⁵ Ver Claudio MILANESI, « Introduction », *Subvertir les règles : le roman policier italien et latino-américain, Cahiers d'études romanes, nouvelle série*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2003, n° 9, p. 6. Traducido por nosotros.

⁶ Vladimir KRYSINSKI, « Sur quelques généologie et formes de l'hybridité dans la littérature du XX^e siècle » in *Le texte hybride*, sous la direction de Dominique BUDOR et Walter GEERTS, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 33. Traducido por nosotros.

versas”⁷. Con un sistema de contaminaciones, de interferencias o de rivalidades de los materiales integrados en el relato, pertenecientes a registros discursivos diferentes, la evolución en sí de este personaje investigador compite a veces, desde el punto de vista narrativo, con la aclaración final del enigma mismo.

La yuxtaposición o alternancia de varios tipos de discursos que delimitan el fraccionamiento narrativo de los capítulos es ampliamente explotado en la novela *Abril rojo*. La trama se construye según una organización de textos en contrapuntos de tres categorías diferentes que abren o cierran ex abrupto los capítulos. De hecho, los informes circunstanciados enviados a las autoridades militares por el fiscal Félix Chacaltana son substituidos por la voz de un narrador externo que se revela como omnisciente y que integra la serie de textos interpolados pero con un estilo descriptivo depurado. Este último propone una presentación de la evolución de su personaje investigador en un sistema de espejos entre los demás relatos. Estas modalidades narrativas hacen eco con un tercer texto; una transcripción directa y brutal de los delirios internos de una voz narradora enigmática cuya pertenencia no se revelará hasta el desenlace de la encuesta ya que se trata de la voz del asesino. En un relato tipográficamente marcado por la ausencia total de mayúsculas, movido por un delirio sanguinario y místico, esta voz narradora propone a su vez su informe circunstanciado de los crímenes haciendo la apología de un orden nuevo: el de la muerte, bajo la forma de invectivas, de imágenes y de metáforas apocalípticas.

En este juego de espejos, estos textos abrazan el texto principal, marcando la evolución de la encuesta pero sobre todo la evolución del personaje desde una mirada externa, o más bien, desde miradas externas. Los informes de Chacaltana enviados a la autoridad militar acaban por someterse a las exigencias de ésta, corrompiendo los hechos, minimizándolos, transformando los crímenes monstruosos en “sencillas gacetillas” inherentes a una sociedad marcada por una violencia cotidiana, exacerbada en período de carnaval o de Semana Santa. Chacaltana toma conciencia de que no es conveniente aludir al terrorismo, sobre todo cuando se trata de elegir por tercera vez a un presidente cuyo éxito se debe a haber apagado los focos insurreccionales de los años 80 con el apoyo de las fuerzas armadas. Los esquemas represivos de la prepotencia de Fujimori se ficcionalizan en los avances detectivescos del fiscal en su confrontación con los militares. Pero también se vislumbra, a lo largo de la obra, el poder oculto del gobierno

⁷ *Ibid.*, p. 27. Traducido por nosotros.

central en una voz “omnisciente” que en un informe final recupera todo el relato y propone una “verdad”: la del agente del Servicio Nacional de Inteligencia.

Como una emanación incontrolada de este sistema represivo y sanguinario, la voz del *serial killer* reivindica también su propia “verdad”. A lo largo de la investigación, el asesino constituye tajo por tajo, es decir mutilaciones de cuerpos sacrificados tras mutilaciones, su propio camino de perfección hacia el reino de la muerte, hacia la constitución final de un cuerpo completo cuya cabeza ha de marcar una nueva era. En una ritualización de la muerte, el militar asesino invierte así el mito del inkarri en un contexto político y social contemporáneo.

En este “policial sangriento con asesinos en serie y crímenes monstruosos”⁸, la muerte se presenta a la vez como condensación y extrapolación de una situación contextual particular en la cual se integra una dimensión metafórica y mística que se injerta al compás de los crímenes, es decir, a lo largo de las etapas de la investigación.

En *El desierto*, el personaje principal, quien pierde al final de la obra su prepotencia de voz narradora, al investigar sobre sus propias imágenes oníricas y metafóricas, recompone las imágenes de su suplicio, deshilvanando los sistemas de autoprotección que mantenían su amnesia y se integra a su vez en una representación mística y mítica de víctima expiatoria de la maldad de los Hombres.

En efecto, en el recordar de la tortura, el personaje se traslada a un espacio “fuera de” que le confiere una visión a la vez “externa” e “interna”, lo que se percibe como una suerte de dilatación del cuerpo que abarca lo macro y microcósmico. El cuerpo como receptáculo expresa e integra su sufrimiento en un ensanchamiento de su corporeidad que lo relaciona así con lo mítico y místico. En esta representación, el personaje consigue interpretarse y aceptarse con sus contradicciones, constituyendo y alcanzando su “verdad”.

Esta “verdad” sobre su ser rebasa la dimensión de venganza para con su verdugo ya que se trata de una “verdad” individual que se confronta con la “verdad” colectiva de los habitantes de la ciudad de Pampa Hundida, es decir, con una estructura mítica de lo colectivo. En efecto, Carlos Franz reactiva y remonta a los ritos sacrificiales como dinámica que rige la evo-

⁸ Ver cuarta de portada, Santiago RONCAGLIOLO, *op. cit.*

lución del Hombre. Alude a una memoria ancestral y se deshace de una condena institucional e individual para el verdugo pinochetista.

En *El desierto*, Laura consigue reanudar los vínculos con su hija sin que se condene al militar, éste desaparece absorbido por la multitud de peregrinos tal como al final Pampa Hundida se derrite en un olvido colectivo. El fiscal Chacaltana al descubrir y al matar a su asesino en serie, su “jefe” militar, se desvela a su vez como un asesino más en el “rincón de los muertos” y se pierde en la locura por las sierras de Ayacucho. Al suicidarse Miriám, la excompañera y víctima del padre de Adrián Ormache, éste vuelve con los suyos y se consuela en un amargo reto “justiciero”: el de testimoniar con la escritura y que así su memoria alcance lo colectivo.

Como ya se sabe, la novela policial o neopolicial son reveladores privilegiados de la memoria de los períodos dictatoriales y de sus sombras en las transiciones, ellas adquieren también, en la búsqueda de la verdad oculta, una dimensión ontológica que se elabora en la evolución del personaje investigador al confrontarse con la violencia.

La violencia envuelve estas novelas; ella integra, es cierto, esta mirada “realista” sobre la sociedad, pero permite, en su relación con el mal, desvelar al Hombre. Alonso Cueto dice, respecto a la atmósfera oscura de sus novelas *La hora azul* y *El vuelo de la ceniza*:

Siempre me han atraído las historias con personajes que se realizan a partir de una complementación del mal. Lo asumo como una búsqueda de la verdad del ser humano.⁹

En este caso, el personaje investigador constituye una materia idónea, en el sentido en que al evolucionar en la convergencia de varios mundos (políticos, sociales, económicos, culturales...), los valores que se refieren al bien o al mal se oponen o se compenetran. Pero es sobre todo el concepto del mal el que asume más potencialidad:

Pero de alguna manera para la creación de una historia policial es muy importante tener un buen villano o asesino porque la exploración del mal en la mente de un personaje es mucho más compleja y fascinante que la del bien; el bien es una experiencia uniforme, monolítica. Mientras que el mal tiene muchas más complejidades en el camino.¹⁰

⁹ [Http://www.librosperuanos.com/autores/alonso-cueto10.html](http://www.librosperuanos.com/autores/alonso-cueto10.html)

¹⁰ *Ibid.*

Tal tentativa para aprehender el mal, en las etapas de las investigaciones de los personajes, con su cortejo de horrores se estigmatiza de cierta manera en su relación con el cuerpo. En estas tres novelas, con modalidades distintas, el cuerpo aparece como espacio que se ha de someter, dominar, romper, descomponer para ser negado en su forma física, desintegrado en su corporeidad para negarle su existencia, pero no su valor simbólico que exalta en una forma de “eucaristía” mórbida que rebasa el cuerpo “materia”. En las investigaciones de los personajes de estas tres novelas se recupera el valor simbólico del cuerpo. A través del cuerpo sacrificado, violado de Laura, es el cuerpo social el que se desvela ante la violencia del ejército. El cuerpo “recompuesto” con las víctimas del *serial killer* de *Abril rojo* es el de una sociedad fragmentada, que sólo parece unir la sangre. El personaje de Alonso Cueto, reconoce al hijo de Miriám, como su “ahijado”, comparten la misma sangre, pero no el mismo mundo y el relato se cierra con la amarga sentencia de la “irreconciliabilidad” de los miembros de un mismo cuerpo social. Las investigaciones se acaban así mirando al Hombre en su sociedad con cierto sentimiento de desencanto y desilusión, en “la fragilidad de sus sueños más básicos”¹¹.

¹¹ Freddy O. VILCHES, « Entrevista al escritor chileno Ramón Díaz Eterovic », in *La ville et le détective en Amérique Latine*, Caravelle, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 98.

Novela policíaca o *thriller* histórico: *Abril Rojo* de Santiago Roncagliolo

Rhoda DESBORDES

CHRIME (Centre d'Histoire du Récit International des Médias en Europe)
Université de Paris III

“Aussi le passé est-il fiction du présent”

Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire* (1975)

“Conocía la historia, ignoraba la verdad”

Carlos Fuentes, *Los años con Laura Díaz* (1999)

Un poco de historia

El terrorismo en el Perú comienza a operar a finales de la década de 1960 en la ciudad andina de Ayacucho. La organización armada del Partido Comunista del Perú (maoísta) toma desde entonces el nombre de “Sendero Luminoso”. Sin embargo, es a principios de los años ochenta, durante el segundo gobierno de Fernando Belaunde Terry (1912-2002), que la acción senderista sume a todo el país en el terror y desata una guerra intestina. En su intento de tomar el poder, los guerrilleros provocan, en poco más de una década, aproximadamente 60.000 muertos y numerosísimas destrucciones materiales.

Ni la intervención militar, ni las disposiciones de los gobiernos democráticos que se suceden hasta 1992 (año en el que el presidente Fujimori disuelve el Congreso de la República) logran aniquilar a ningún grupo senderista importante y mucho menos capturar a su líder histórico, Abimael Guzmán. Acabar con la violencia política en el Perú mediante una “lucha armada” se convierte entonces en el estandarte de la propaganda fujimorista para obtener un tercer mandato presidencial, acusado de ilegal e inconstitucional, en el año 2000. Para reforzar su propaganda electoral, el presidente, tildado en ese momento de “dictador”, cuenta sobre todo con la

mediática captura del más importante cabecilla del movimiento senderista en septiembre de 1992 y con la, aún más mediática, liberación de los rehenes del grupo MRTA (Movimiento Revolucionario Tupac Amaru) de la residencia del embajador japonés en 1996.

La obra

Al mismo tiempo que Fujimori disuelve el Tribunal Constitucional a finales de los años noventa y acondiciona, en el espíritu y en las leyes de los peruanos, su segundo mandato consecutivo, Santiago Roncagliolo (1975) imagina el resurgir de la guerrilla local de “Sendero Luminoso” en el punto neurálgico de la actividad senderista por más de dos décadas, Ayacucho.

El escritor se sirve de esta coyuntura electoral y política para situar su primera novela policíaca. Roncagliolo, en efecto, narra en tercera persona, las aventuras del flamante fiscal de distrito, Félix Chacaltana Saldívar. Este funcionario de gobierno trabajaba en Lima, la capital del Perú, pero por razones laborales (que el autor sugiere como negligencias) y/o personales (la supuesta enfermedad de su madre) es trasladado al departamento de Ayacucho, el lugar donde nació.

Como sustituto del procurador de la ciudad de Huamanga, Félix Chacaltana es llamado a inquirir sobre una serie de asesinatos “monstruosamente” cometidos en la zona. Cuando inicia su investigación, Chacaltana cree que los indicios apuntan hacia la presencia de uno o más *serial killers* cometiendo crímenes en distintas zonas de su jurisdicción. Pero, a medida que sus averiguaciones avanzan, todos los elementos señalan el preámbulo de un descenso a un Infierno de Dante, a la continuación de una guerra que él creía hace tiempo finalizada.

Infierno dantesco, porque los eventos tienen lugar en este “rincón de los muertos” que es Ayacucho. Los muertos no pueden morir porque siguen viviendo en una realidad paralela que no tiene final. Infierno, porque la sangre y el fuego que originan el sufrimiento eterno cobran vida a cada nuevo descubrimiento macabro. Infierno, porque las relaciones que se tejen entre los personajes –Chacaltana representa a Dante (el hombre), Edith, el padre Quiroz, el cura de la parroquia Corazón de Cristo, y hasta el camarada Alonso, representan a Beatriz (la fe, o en el caso de Edith y del camarada Alonso, la ideología) y el comandante Carrión representa a

Virgilio (la Razón)– parecen imitar la historia del mundo de ultratumba de la *Divina Comedia*.

Sólo que a diferencia de la obra de Dante, cuyo viaje extraordinario se da durante la Semana Santa del año 1300 y donde la libertad moral y la fe constituyen la salvación del protagonista, Félix Chacaltana recorre una a una las estaciones del Via Crucis para hallar al final del camino una horripilante verdad sobre sí mismo y sobre los demás.

Novela policial y fantástica

Dos informes policiales, redactados con una exactitud extravagante y una verborrea exacerbada, abren y cierran el esquema narrativo de *Abril rojo*¹. La precisión del primero es tan meticulosa y sobrecargada de términos técnicos y de arcaísmos del español (que más se han conservado en América Latina), que el lector no puede dejar de pensar en un aprendiz de escribano cuyo estilo frisa con lo risible. Félix Chacaltana redacta sin embargo como un hombre de ley con “corazón un poeta”. El fiscal de distrito es, en consecuencia, conocido por su simplicidad de espíritu y se caracteriza por el orgullo y el alivio que siente al haber cumplido honestamente con su deber.

Este primer informe describe las circunstancias en las que es descubierto un cadáver, producto aparente de un asesinato, la noche del Miércoles de Ceniza. Las averiguaciones a cargo de Chacaltana son acompañadas de una serie de crímenes que se suceden al ritmo de la Cuaresma. El proceso finaliza con la celebración de la Pascua de Resurrección. Todos los cuerpos, o lo que queda de ellos (cuatro en total) no dejan lugar a dudas de que una fuerza maléfica y violenta ha operado sobre las víctimas y, según las palabras del médico legista encargado de la auscultación de los muertos, la magnitud del ensañamiento es imposible de alcanzar con la sola energía humana. Los homicidios tienen que haber sido cometidos por más de un hombre.

A medida que la intriga se vuelve más compleja y que Chacaltana va perdiéndose en el laberinto de su propia encuesta, es obvio que el protagonista pierde un poco de su confianza en las leyes y en el derecho civil. Las normas y los códigos que siempre lo han sacado de apuros y lo han ayudado a sobrellevar los escollos de su existencia y de su labor no

¹ Premio Alfaguara 2006 de novela política.

constituyen más una tabla de salvación y no se adaptan tampoco a la cadencia de lo que le está tocando vivir. Así, durante la primera vuelta de las elecciones presidenciales del 2000 (en las que grandes sospechas de fraude pesan sobre el candidato-presidente Fujimori), Chacaltana descubre en áreas próximas a la Amazonia peruana, el estado de emergencia que aún subsiste en la zona a pesar del estricto control militar. Allí por donde se desplaza, el funcionario observa de cerca las sombrías redes del poder y las continuas violaciones de los derechos humanos por parte de las fuerzas armadas. Sin embargo, a pesar de que sus propias convicciones son puestas en tela de juicio, el fiscal insiste en aferrarse a las órdenes de sus superiores, a las consecuencias que esto implica y a la reglas de la vida en sociedad. Si Chacaltana es obligado por las circunstancias a continuar en su investigación, no deja por lo tanto de ahondar en la autopsia y en la decorticación de la realidad que lo rodea y que lo acosa. Sólo que todo lo que ha hecho anteriormente (que aparentemente no es mucho), no le va a servir de ningún socorro y, sobre todo, no lo va a arrancar a él mismo de su propio infierno. Todo lo contrario.

Porque el principal personaje de esta novela no es el detective ideal. Félix Chacaltana Saldívar es un funcionario acomplejado sin futuro profesional aparente. Y sin pasado tampoco. Un perdedor en todo el sentido de la palabra. En Lima (“una ciudad triste”), además de su puesto, Chacaltana pierde también a su esposa, quien lo abandona sin dar explicaciones. Pero su mente le impide ver el pasado con fatalidad. De regreso a Ayacucho, el funcionario empieza a venerar el recuerdo de una madre muerta (¿asesinada?). Mantiene sus muebles, sus retratos y su ropa íntima en perfecto estado; conversa con ellos, los mira y los toca con cuidado y con un profundo amor filial. Como si hubiera llamado al fantasma de su madre del más allá, dispuesta a oírlo, comprenderlo y aconsejarlo, como antes...

Para Chacaltana, no sólo mirar el pasado con dolor es peligroso. Es necesario igualmente impedir que el pasado alcance el presente. El presente así logra eternizarse y sobrevivir a todos los caprichos del destino. Como sus recuerdos son incomprensibles y desdichados, sólo pueden tomar cuerpo en el mundo onírico. En sus pesadillas y alucinaciones, los pensamientos amargos y angustiantes lo acosan despiadadamente. La noche muestra los aspectos más sombríos y grotescos. El día libera un tiempo suspendido. Entonces, el detective nos lleva de la mano hacia terrenos insondables y entrañas oscuras. Y el trayecto entre lo real y lo irreal se acorta y se vuelve obligatorio. Además, atrapado entre las relaciones cada vez más complejas con los demás y las trampas del sistema

cada vez más enrarecido, Chacaltana navega extraviándose entre su estabilidad y su transmutación.

Siendo así, el tiempo es un elemento de primera importancia en esta narración. El autor logra encerrar en la continuidad del tiempo limitado de la Cuaresma los casi veinte años de la historia violenta del Perú. El relato engloba en unos cuarenta días casi todas las variaciones de los ataques terroristas, casi todas las comunidades involucradas y casi todos los aspectos de la vida bajo la coacción que “Sendero Luminoso” propaga en el país.

La temporada de la Cuaresma aparece además como un *continuum* vivido de manera jadeante cuyo compás vibra de forma cada vez más violenta. Las diferentes partes que constituyen el relato, las fechas y los momentos claves del acontecer eminentemente religioso son introducidas por una serie de textos “fuera de contexto”. El lector lo ignora pero se trata de las ideas delirantes del pensamiento del o de los asesinos. En principio, estas páginas anexas parecen haber sido escritas, en primera persona, por un campesino analfabeto dado los claros errores ortográficos en el léxico y en la sintaxis, así como las incongruencias en el estilo; la organización semántica imprime sin embargo una extraña energía a los hechos que se describen a continuación. El autor confronta de esta manera la lengua dominante, el castellano, bien expresado y sobre todo bien redactado (como en el caso exagerado de Chacaltana), a la lengua dominada, el quechua (a pesar de ser esta lengua la más usada en la región andina). El lector asiste igualmente al enfrentamiento de dos culturas, de dos religiones y de dos mundos de expresiones: el *cosmos* y el *khaos*.

Teniendo como tela de fondo las procesiones religiosas de una ciudad conocida por su devoción católica, el elemento espiritual se invita a la cadencia de la narración. Especulaciones místicas y teosóficas se suceden así para intentar aclarar el enigma y la confusión. A la luz de las creencias católica e indígena, en medio de una ira purificadora (como la de los terroristas o como la del propio Chacaltana), Roncagliolo aborda de la misma forma la descripción de un Estado en descomposición. Tan infecto como la putridez de los cadáveres hallados. A través de las interpretaciones, a veces andina, a veces occidental, y a medida que la investigación avanza y se puede vislumbrar algo de la verdad, nuestro antihéroe se ve amenazado de degradación.

Para ello, Roncagliolo hace uso de otro fantasma. La ciudad de Ayacucho ofrece la atmósfera sofocante, corrupta, injusta y peligrosa de un personaje más. Es el lugar donde se desarrollan los momentos más interesantes del relato. A pesar de que Ayacucho desea mostrar, con sus fastuosas festividades, su mejor aspecto a los visitantes, turistas nacionales y extranjeros, la devoción cristiana se ve mancillada por costumbres milenarias imposibles de extirpar. Es interesante destacar que el nombre, Ayacucho, significa en quechua, “ciudad de sangre” (o “rincón de la muerte”). Durante los años ochenta, Ayacucho fue cuna de “Sendero Luminoso” y lógicamente, fue de lejos el más golpeado tanto por el terrorismo como por los escuadrones especiales del ejército peruano. Se puede decir que, hoy en día, todos los habitantes de la ciudad han sido directa y personalmente perturbados por el estado de emergencia de los años de la guerra. Según el sociólogo peruano Francisco Guerra, la guerrilla terrorista es “una espina dolorosamente incrustada en el corazón del país”².

Ayacucho puede ser comparado a Comala, la famosa ciudad fantasma imaginada por Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1955). Sólo una característica diferencia a Comala de Ayacucho. En este último lugar, los muertos vivientes reinan pero la muerte se ha convertido en la “única forma de vida” también. Para no morir completamente, los que pueden dan muerte a los otros y, a fin de cuentas, todos se convierten en asesinos. Por ello, los demás personajes se ven involucrados en la trama gracias a la muerte y en la muerte. Félix Chacaltana trata práctica y únicamente con gente que ha muerto o que pronto va a fallecer. La muerte y los muertos lo asedian desde todos los rincones.

Santiago Roncagliolo muestra el color local de las procesiones fúnebres que se organizan durante la Semana Santa, contrastando este panorama festivo con las tonalidades fúnebres que corresponden a los sufrimientos de Jesucristo encarcelado, flagelado y crucificado. El color que domina es evidentemente el rojo, sangriento y feroz. Si la violencia y la sangre son rojas, rojo es también el ideal de comunista de los terroristas. Si esta novela vive en la violencia y con la violencia, ésta adquiere, hacia el final, una dimensión cósmica, sin límites. Una nueva ruptura revolucionaria tiene lugar y la intriga presenta una condición importante de la novela policíaca.

² Cf. Francisco GUERRA, « Où va le Pérou ? » in *Amérique Latine*, Cetral, N° 20, décembre 1984.

La novela es también roja debido al “desencanto” (como en *Le Rouge et le Noir*) que experimenta el protagonista. El título del libro hace referencia al mes de abril, “el mes más triste” según Julio Cortázar en *Rayuela* (1963). Las víctimas comienzan a interpelar íntima y personalmente al detective a pesar de que éste muestra grandes dudas con respecto a sí mismo y a la posibilidad de que él sea el asesino. Si al principio de la investigación Chacaltana intenta eludir el caso, es porque piensa que el resultado no aportará nada a su vida psicológica. Pero, progresivamente, siente que solamente gracias a una investigación profunda puede recuperar su identidad. Desgraciadamente, su relación difícil con el tiempo impide toda redención, lo lleva a la decepción y lo sumerge en una suerte de locura pasajera. Hacia el final de la narración, es muy difícil, casi imposible, para él, de distinguir el bien del mal. No obstante, Félix Chacaltana intenta conocer la verdad o, por lo menos, un poco de la verdad que lo envuelve sin que él pueda darse verdaderamente cuenta.

Su rechazo del pasado puede interpretarse como un deseo de escape a su primera naturaleza, al estado de la infancia donde existe la posibilidad de ser enteramente puro, como una ansiedad de purificación en el mundo de los sueños y del pasado más lejano. Cuando se acerca al final de sus averiguaciones, Chacaltana se siente extenuado y lleno de un sentimiento de carencia y de una condición humana insuficiente. Sólo en su neta voluntad de hacer evidente la parte fantástica, gracias a los sueños, a las alucinaciones y a los tormentos psicológicos, la novela de Roncagliolo se aleja de la novela policíaca.

A manera de conclusión

La estructura policial surge en la novela *Abril rojo* hacia el final de la historia. Las referencias a la situación política están presentes y el efecto *thriller* es sumamente eficaz en el enfrentamiento final y entrecortado entre el militar y el detective. El complot político-policial (aunque son las fuerzas armadas las que están en la mira) es finalmente resuelto. Sin embargo, es en ese momento en que se descubre que la solución del misterio no es el objetivo principal del autor.

No se trata realmente de una novela de enigmas, por lo cual el quién y el cómo pierden importancia hacia la conclusión del relato. La pregunta que queda flotando en el aire es la del por qué. Se pone fin a la serie de asesinatos pero sin poder triunfar sobre aquello o aquellos que los cometen. El capítulo final, otro informe puntual sobre los eventos

acaecidos, es un epílogo redactado por un miembro del servicio de inteligencia que ha tomado las riendas de la investigación. Las últimas frases de la novela, dejan abierta la posibilidad de un terrorismo sempiterno que podría renacer de entre las cenizas. A pesar de los esfuerzos del Estado peruano, pareciera que es imposible eliminar para siempre la acción de “Sendero Luminoso” en el país.

Lo que es importante destacar es el sentimiento de frustración del protagonista frente a su pasado y al pasado del Perú. Sin llegar a saber si está o no de acuerdo consigo mismo o con el mundo, su sentimiento de confinamiento intenta ser irreconciliable con su momento histórico. No se puede decir que lo logra. Uno se puede preguntar si su particularidad proviene de la especificidad espacio-histórica de su existencia: Ayacucho-Lima-Ayacucho y Traumatismo infantil-Terrorismo-Estado de emergencia (resurgir de “Sendero Luminoso”). Chacaltana no sabe a dónde ir ni qué hacer con su vida. Su último combate contra su impotencia y sus desilusiones lo hacen caer una vez más, esta vez, de forma definitiva.

No obstante, su profunda sensibilidad frente a la “actualidad del pasado”, su intento de abolir la distancia entre el pasado y el presente, invitan al autor de la novela a hacer surgir el pasado por y en el presente.

Considerado por muchos como uno de los escritores de la “nueva generación” latinoamericana y, por muy pocos, como “hijo de la literatura de la guerra”, Santiago Roncagliolo asegura que se trata de su historia, de la historia de todos. Habrá que seguir de cerca la nueva producción literaria que quiera prolongar este derrotero inédito, el de mirar el pasado histórico, en la literatura peruana.

ARGENTINA

**Investigación, crimen y dictadura en *La ciudad ausente* (1992)
de Ricardo Piglia y *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño**

José Miguel GARCIA-ROMEU
Université du Sud, Toulon-Var

Las dictaduras que oprimieron las sociedades chilena y argentina durante los años 70 y 80 plantearon a muchos escritores el problema de la representación de un contexto político e histórico particularmente sensible, profundamente marcado por la violencia. Durante dicho período, numerosos autores exiliados expresaron los traumatismos provocados por la represión mientras los autores del interior se esforzaban por elaborar estrategias sofisticadas para sortear la censura. Ya hemos citado en un trabajo anterior¹ las reflexiones de José Pablo Feinmann que consideraba que la novela policíaca era entonces el género idóneo para representar, bajo el filtro del crimen crapuloso, el crimen político. Tras el retorno a la democracia, la literatura encaró el relato de aquellos años bajo un ángulo diferente, exponiendo en términos más o menos explícitos una postura ética y describiendo los efectos de la impunidad y del olvido que favorecieron a los responsables de la represión. En este caso, el carácter policíaco de algunas de aquellas ficciones permitió a los escritores tratar los temas de la culpabilidad, de la justicia, de la venganza, del testimonio, de la confesión y de la amnistía.

La exposición del crimen, el sistema actancial que describe a los traidores, a los verdugos o a las víctimas, el telón de fondo ideológico, la elaboración de testimonios ficticios que narran las experiencias límites de la tortura, todo ello constituye un interesante material de análisis en novelas que recurren con frecuencia a las modalidades policíacas para evocar la violen-

¹ « Crime, Histoire et fiction » in *Roman policier et Histoire. Amérique Latine, Cahiers d'études romanes*, nouvelle série, n° 15/2, Dante BARRIENTOS TECUN (éd.), Université de Provence (Aix-Marseille I), 2006, pp. 81-96.

cia dictatorial. Dicho género cuenta con numerosos títulos; su publicación se extiende a lo largo de tres decenios y se puede prever, tal como lo deja intuir el reciente *Museo de la revolución* (2006) de Martín Kohan, que se prolongue todavía en el futuro, atestiguando así la importancia que aquellos años de plomo revisten aún para los escritores. Citemos por ejemplo *No habrá más pena ni olvido* (1978) de Osvaldo Soriano, *Los últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981) de José Pablo Feinmann, *Luna caliente* (1983) de Mempo Giardinelli, *La ciudad está triste* (1985) de Ramón Díaz Eterovic, *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia, *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño, *Nombre de Torero* (1998) de Luis Sepúlveda, *Papel picado* (2003) de Rolo Diez... Resulta inútil prolongar este inventario que refleja una gran variedad: de la manifestación del *hard-boiled* en Soriano, hasta el cruce con historias de resucitados en Giardinelli, pasando por la aventura de espionaje al estilo de le Carré en Sepúlveda y la exposición de maquinaciones borgesianas en Piglia, es difícil establecer una tipología coherente sin correr el riesgo de disolver el carácter policial de tales textos en un juego infinito de matices y de combinaciones. Nos abstendremos pues de caer en un debate sobre los géneros que parece prácticamente insoluble, al menos dentro de los límites de nuestra reflexión. Recordemos además que numerosos escritores y críticos eludieron elegantemente el problema considerando con cierta lucidez que *Edipo rey* de Sófocles o que el crimen inicial de Abel por Caín eran ya relatos policiales originales. Podríamos igualmente agregar a esos dos casos el de Orestes, matricidio por venganza. Hacer coincidir de esa manera el carácter policíaco con el origen del relato es una forma de evacuar el debate sobre los géneros inscribiendo el crimen, la pesquisa y el castigo en las inquietudes profundas de la Humanidad, inquietudes expresables a través del mito.

La cuestión de los mitos originales reemplaza de esa manera la de los ar-
chitextos y su contextualización histórica y disciplinaria. En la vertiente
del análisis, esta anulación del género en un fondo mítico invita la crítica a
buscar en la etnología y en el psicoanálisis los instrumentos que expongan
y definan la noción de la culpabilidad criminal. En la vertiente de la crea-
ción, estimula a los autores a producir ficciones profundas abundantemente
informadas por la actualización de los textos primeros. Ello es lo que Juan
José Saer ilustró perfectamente en *La pesquisa* (1994), que elabora una in-
terpretación psicoanalítica y mítica del relato de investigación², y en *El en-
tenado*, que plantea el problema de la culpabilidad sagrada entretejiendo

² Ver Julio PREMAT, «Investigaciones (*La pesquisa*)», *La dicha de Saturno*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 353-366.

una suerte de etnología poética con relatos de viajes, de naufragos y de cautivos.

Móvil criminal

No es por casualidad que hemos nombrado a estos tres tipos de criminales primitivos: Edipo, Caín y Orestes. Cada uno actúa, consciente o inconscientemente, por un motivo particular y participa así en la elaboración de una primera tipología del móvil criminal.

1. El móvil de Edipo es el poder y su herencia. El parricidio (aunque involuntario no menos motivado, como nos lo enseñó el psicoanálisis), al mezclar la historia privada y la historia social, le permite a Edipo alcanzar la precedencia familiar y política.
2. El móvil de Caín es la consideración que se expresa mediante los celos y el deseo de captar de manera exclusiva la benevolencia divina. Caín mata a su hermano porque no soporta que Dios prefiera a Abel.
3. El móvil de Orestes es la venganza. No sólo se arroga el derecho de vengar la memoria de Agamenón asesinando a la pareja usurpadora sino que hace pagar a Clitemnestra y a Egisto la humillación de que se les haya privado, a Electra y a él, de la herencia paterna³.

Son éstos los tres móviles de base de los relatos criminales, desde su origen: el poder, la consideración y la venganza. En los dos primeros casos, los de Edipo y de Caín, el asesinato es una transgresión, una maquinación cuyo objetivo es eliminar al rival, padre –que impide mientras esté en vida la transmisión de la herencia⁴ y la relación con la madre–, o bien hermano –que desvía para su único provecho toda la consideración de Dios, figura paterna por antonomasia. En el tercer caso, el de Orestes, el crimen es al contrario una suerte de desagravio a la memoria del padre, un castigo por

³ Recordemos que en *Las coéforas* de Esquilo, Electra y Orestes se quejan ante la tumba de Agamenón de haber sido rebajados en la precedencia real por el usurpador, Egisto.

⁴ En *L'Univers, les Dieux, les Hommes* Jean-Pierre Vernant señala la importancia de la herencia, subrayada por el enigma de la esfinge, en el mito de Edipo: « L'énigme [de la Sphinge] pose le problème de la continuité sociale, du maintien des statuts, des fonctions, des postes au sein des cultures, en dépit du flux des générations qui naissent, règnent et disparaissent, cédant la place à la suivante. Le trône doit rester le même, alors que ceux qui l'occupent vont continuellement être différents. Comment le pouvoir royal peut-il subsister un et intact quand ceux qui l'exercent, les rois, sont nombreux et divers ? Le problème est de savoir comment le fils du roi peut devenir roi comme son père, prendre sa place sans se heurter à lui ni l'écarter, s'installer sur son trône sans non plus s'identifier à son père, comme s'il était le même que lui », Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 210.

la falta cometida contra él por una nueva falta cometida ahora contra la madre⁵. Posteriormente, la historia literaria completará la lista de móviles criminales, perdiendo en la meticulosidad tipológica la unidad primaria. Thomas Narcejac recuerda por ejemplo que el doctor Thorndyke, personaje investigador en *The Stoneware Monkey* (1938) de Austin Freeman, enumera cinco motivos posibles de crimen: los celos, la venganza, la codicia, el deseo de escapar de una situación intolerable como el chantaje, el miedo⁶. Los tres primeros motivos ya los conocemos puesto que son los que animan la mano asesina de nuestros héroes antiguos (celos en el caso de Caín, venganza en el de Orestes, codicia-ambición en el de Edipo). Los dos últimos son nuevos: podrían remitir a las nociones de legitimidad y de autodefensa que nutren los debates contemporáneos sobre el derecho y la seguridad de los individuos.

Todos estos motivos aparecen de una manera o de otra en las novelas de la dictadura. En *Ni el tiro del final* de José Pablo Feinmann, uno de los personajes, el detective Fernando Ortiz, será asesinado por notables poderosos a los cuales trataba ingenuamente de chantajear. En *Nombre de torero* de Luis Sepúlveda, Juan Belmonte se vengará, a la manera de Orestes, de los crímenes de la dictadura chilena combatiendo a antiguos nazis, parientes ideológicos de Pinochet y otros militares asesinos. En *Estrella distante* de Roberto Bolaño, el torturador Carlos Wieder es ejecutado por un expolicía, transformado en asesino a sueldo para cumplir esa misión de venganza. El caso de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia está menos claro ya que no hay asesinos y justicieros identificados sino la descripción de una vasta conspiración estatal que pretende mantener a la Argentina bajo un régimen de dictadura. El crimen es por tanto un crimen político colectivo, perpetrado por la autoridad, y el investigador es un periodista que se esfuerza por recobrar la palabra censurada de los opositores. Más que cualquier otra, esta novela sitúa pues el crimen en el campo social, razón por la cual las figuras actanciales arquetípicas de la novela policíaca tradicional así como los móviles que acabamos de enumerar se disuelven en vastos procesos históricos. Volveremos luego sobre este aspecto al analizar esta obra más en detalle. Sea como fuere, podemos observar que el móvil en las novelas de la dictadura cambia según que el agente criminal sea un opresor

⁵ No cabe discutirlo aquí, pero notemos que el tema de la herencia representado por las relaciones problemáticas que los asesinos sostienen con la figura paterna es el punto común de estos tres móviles. Por tanto no es sorprendente que en la novela policíaca todo buen investigador comience por sospechar del heredero de la víctima.

⁶ Thomas NARCEJAC, *Une machina à lire : le roman policier*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1975, p. 69.

o un rebelde, puesto que pasamos del crimen edípico en el primer caso, al crimen orestiano en el segundo: así la tortura y el asesinato aparecen en *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan como el medio para asentar una potencia edipiana sobre los opositores, incluso a través del sadismo sexual, en tanto que en *Estrella distante* de Roberto Bolaño la ejecución del ex-torturador podría ser interpretada como un acto de venganza orestiano. Constatemos igualmente que en la mitología griega y en el *Génesis*, el asesinato es reprimido por una instancia normativa que terminará condenando los efectos nefastos de la transgresión. Asimismo, la novela policial tradicional no deja ninguna escapatoria a los criminales y los numerosos estudios críticos que se han interesado en el valor de la revelación final, propia del relato de investigación, subrayan el carácter normativo del género.

Justicieros o resistentes

Sin embargo, en los textos hispanoamericanos que nos interesan, la ausencia de una justicia imparcial y, peor aún, la perversión criminal de las instituciones encargadas de imponer orden, manifiestan el desencanto hacia las instancias normativas susceptibles de resolver en términos positivos el desenlace de los relatos. Así, las novelas de la dictadura, obligadas con frecuencia a describir crímenes imposibles de sancionar en el marco de las instituciones tradicionales, anulan la función de consuelo desempeñada por las ficciones conformistas que sostienen la eficacia de los buenos sentimientos y de las normas morales con el propósito de aplacar la inquietud de los lectores. Ya no hay Dios ni detective ni justicia para desenmascarar y condenar al criminal.

Por cierto, esas figuras reglamentarias supremas que expresan de manera optimista la omnipotencia de las convenciones morales y sociales han desertado hoy en día los relatos cultos. Sólo se mantienen en las series policíacas populares, escritas o televisadas, cuyo ritmo sincopado y repetitivo así como el carácter hipnótico⁷ permiten soslayar las preguntas enojosas acerca de las causas verdaderas de los desarreglos criminales, raramente atribuidos en los relatos de amplia difusión a un sistema social desigual sino más bien a entidades malignas e inmutables, de las cuales cada asesinato es una encarnación transitoria⁸.

⁷ ¿El arte de un buen escritor popular no consiste acaso en “cautivar” al lector, sumergiéndolo en una suerte de hipnosis?

⁸ A propósito de la naturaleza pasajera de este asesino, cuya aparición se limita con frecuencia a un episodio, se podría reflexionar en la coincidencia formal entre serie o teleserie y asesino serial, personaje muy popular que adopta por sus actos el ritmo sincopado del culebrón.

Esta observación que concierne un género tan difundido, el de las series policíacas (televisadas o escritas) con héroes recurrentes, no debe sin embargo conducirnos a oponer sistemáticamente las novelas de la dictadura a las formas populares del relato. En efecto, la descripción de crímenes masivos perpetrados por los Estados obliga a escritores preocupados por denunciar la impunidad a recurrir a dos figuras, procedentes la primera del folletín del siglo XIX y la segunda de la literatura de denuncia, modalidades literarias que comparten una misma ambición de difusión amplia (ésta con un objetivo político, aquélla con uno lucrativo).

La novela folletinesca habría constituido al personaje del justiciero para resolver la crisis suscitada por el debilitamiento de la fe religiosa y la pérdida de confianza en la justicia oficial. Aparece en Europa en el siglo XIX en *Le Comte de Monte-Cristo* y en *Les mystères de Paris* bajo los rasgos de Edmond Dantès y de Rodolphe de Gerolstein en el momento en que la extensión de la urbanización y de la alfabetización favorece la aparición de un público que pertenece a medios sociales no integrados que miran con sospecha las instancias del poder⁹. En ese sentido, la observación de los efectos sociales de un asunto criminal tan poco común como el de Jack el Destripador permite poner en evidencia los síntomas de la desigualdad social y la desconfianza de los marginados hacia la imparcialidad de las autoridades.

La figura del resistente parece más reciente. Debe relacionarse con la organización del pensamiento contestatario en torno a las ideologías libertarias y socialistas. En la literatura hispanoamericana, es en los medios más expuestos a la opresión social que esta figura adquiere su mayor pertinencia, y en particular en las novelas indigenistas o post indigenistas en relación con las cuales se pueden citar los ejemplos, entre otros, de Andrés Chilingua y Héctor Chacón, héroes respectivos de las novelas *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza y *Redoble por Rancas* (1970) de Manuel Scorza. Recordemos que en la obra de Piglia, *La ciudad ausente*, el resistente puede también ser el periodista –figura que ganó en popularidad desde que el periodismo de investigación anglo-sajón demostró su capacidad por revelar graves escándalos políticos–, quien, al contrario del policía, no busca provocar la confesión del criminal sino develar las conspiraciones del poder.

⁹ Ver Gabriel THOVERON, *Deux siècles de paralittératures*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1996. El autor analiza los efectos producidos sobre la edición francesa del siglo XIX por la alfabetización y la separación de los públicos en clases sociales (pp. 158-166). Por otro lado, Jacques Dubois explora de manera muy pertinente las relaciones entre el justiciero de la novela folletinesca y el detective de la novela policíaca (*Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 19).

Para este personaje, completamente dedicado a la encuesta y jamás al interrogatorio¹⁰, la información no es por tanto un medio que permitirá desmascarar al culpable, a quien ya conoce; es un instrumento de toma de conciencia contra la desinformación urdida por el poder.

Aunque no es del todo imposible que un resistente aspire a convertirse en justiciero (así el mismo Chacón que proyecta asesinar al juez Montenegro en *Redoble por Rancas*), optamos por distinguir al justiciero del resistente, reservando el primer término a los personajes que se conforman con resolver los abusos de los poderosos, enfrentando únicamente a individuos particularmente negativos sin cuestionar el conjunto del sistema, en tanto que aplicamos el término de resistente a los personajes que se oponen al sistema y denuncian las instituciones, con frecuencia a riesgo de sus propias vidas. Éstos encaran el problema de fondo mientras que aquéllos sólo pretenden resolver un síntoma ocasional. Gabriel Thoveron observa incluso que los justicieros del folletín popular satisfacen la inquietud colectiva indirectamente en la medida en que su deseo de venganza individual coincide oportunamente con el resentimiento de las masas populares. Estos héroes, si se nos permite traducir literalmente la esclarecedora expresión francesa empleada por Thoveron, “se hacen justicia antes de hacerla”¹¹:

Il ne nous est pas indifférent que Monte-Cristo fasse tomber de leur piédestal des riches, des puissants, le banquier, le magistrat, le militaire, des hommes dont la richesse et la puissance sont liées à leur violence, comme aussi à leur activité politique : mais il s’occupe surtout de punir ceux qui ont enfermé Edmond Dantès au château d’If, l’arrachant à l’amour de celle qu’il s’apprêtait à épouser.¹²

Por lo tanto, el justiciero se puede clasificar –junto con Orestes– entre aquéllos que al obedecer a una concepción privada de la justicia se ponen fuera de la ley común y cometen a través de la venganza un acto criminal. En cambio, el resistente es un revolucionario que aspira al gran desbarajuste. Expresa una visión problemática de la sociedad inscribiéndose en una interpretación paranoica de la historia al manifestar su inquietud por las maquinaciones estatales, la desinformación teledirigida por misteriosas re-

¹⁰ La encuesta periodística es un simple acto de transacción que recurre a la participación voluntaria de los testigos, en tanto que el interrogatorio es un acto que fuerza la palabra. El periodista que se dirige a informantes estaría pues del lado de la transacción democrática, mientras que el policía que interroga a sospechosos estaría del lado del poder coercitivo. Por supuesto, no se trata aquí de determinar realidades absolutas sino modelos verbales que determinan arquetipos literarios.

¹¹ *Op. cit.*, p. 151.

¹² *Ibid.*

des internacionales...¹³ La historia se convierte en lugar del crimen, analizada entonces como recipiente de indicios a fin de compensar la carencia de justicia de la sociedad contemporánea así como su incapacidad por condenar a los culpables; la historia es igualmente escudriñada para remontar las genealogías ideológicas de viejas conspiraciones seculares. Al respecto, no ignoramos que los relatos policíacos producen una mirada retrospectiva gracias a la cual el investigador recoge las pruebas de la transgresión, identifica el móvil y reconstruye las etapas del proceso criminal. Ahora bien, el acto condenable que interesa al resistente no proviene de un individuo solo; es producido por un conjunto de instituciones de origen más o menos lejano. Por lo tanto, el móvil, las pruebas y el proceso criminal habrán de ser develados por medio de un examen histórico. Al contrario del relato de encuesta tradicional, al contrario igualmente del relato que implica al justiciero, la acción de la novela que escoge como protagonista al resistente ya no se inscribe en un duelo entre el criminal y el deshacedor de agravios, sino en una confrontación de dimensión nacional en la que el resistente reconstruye complejos relatos históricos –fuente de información sensible– para conseguir derrotar a sus odiosos adversarios¹⁴. En ese sentido, mientras el justiciero actúa según uno de los móviles originales (el de Orestes) al concertar su acción en relación con el entuerto pasado del que fue víctima individual, el resistente se sitúa en una trascendencia mayor, proyectándose en el futuro y ajustando sus actos a un objetivo de mejora social y colectiva.

Quisiéramos estudiar el conjunto de estas problemáticas a través de dos novelas que encaminan justamente a sus protagonistas respectivos por las sendas divergentes del resistente y del justiciero: *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia y *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño. Por supuesto, estas novelas escapan a los modelos canónicos del relato de encuesta tal como fueron constituidos por los autores anglo-sajones hasta mediados del siglo XX; la sabia intertextualidad, los juegos de pistas literarias y el encajamiento de las narraciones insuflan en efecto una diversidad

¹³ Recordemos a propósito la existencia de numerosas series norteamericanas televisivas que hacen de la “Zona 51” y de Roswell el tema de una vasta conjura gubernamental mezclando al resistente con oscuras historias de extraterrestres (*X-files*, de Chris Carter, 1993-2002; *Dark skies*, de Brent Friedman y Bryce Zabel, 1996-1997; *Roswell*, de Jason Katims, 1999-2002 ; *Disparition*, de Leslie Bohem, 2002...).

¹⁴ Traté esta cuestión de la inserción de la encuesta en la historia en el artículo ya citado en la nota 1. Apoyándome en Roland Barthes, oponía el suceso (*fait divers*) al hecho político en términos que recuerdan la distinción entre justiciero y resistente (Cf. Roland BARTHES, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 188-189).

genérica cuyo carácter policíaco es tan solo un ingrediente, central sin duda, pero integrado en una textura inestable.

La ciudad ausente

La ciudad ausente (1992)¹⁵ describe una Argentina sometida en 2004 a una siniestra tiranía futurista, posible prolongación de la dictadura de 1976 que, en el orden de la ficción, no parece haber sido interrumpida por el proceso democrático iniciado, en el orden real, en 1983. En esa sociedad paranoica en la que se hace creer a los ciudadanos que la Argentina ganó la guerra de las Malvinas, el periodista Junior encuesta sobre una máquina fabricadora de relatos, inventada por un sabio loco, Russo, a petición del escritor Macedonio Fernández. La máquina que fue elaborada para reproducir el pensamiento de la mujer difunta de Macedonio, Elena, está instalada en Buenos Aires, en un laberíntico y extravagante museo de la literatura.

La novela asocia el relato extradiegético que narra el desarrollo de la encuesta de Junior a las narraciones intradiegticas producidas por la máquina o por los informantes del periodista. El espacio recorrido por Junior refleja la esquizofrenia de un mundo sometido a una vigilancia tecnológica permanente y manifiesta un juego dicotómico que traduce el estado de guerra en el que la sociedad se encuentra sumergida. Esta geografía dialéctica recuerda –según un modo expresionista influido por el cine alemán de entre-guerras, tan lúcido ante el ascenso del totalitarismo moderno– el dualismo identitario elaborado en el siglo XIX por el pensamiento liberal argentino en general y por Sarmiento en particular, que oponían la ciudad civilizada de tipo europeo al campo americano salvaje. Piglia confronta en efecto una megalópolis tentacular y nocturna a un campo transformado según el caso en refugio para los subversivos en fuga o en inmenso cementerio de indios y opositores a todos los regímenes de opresión de la historia argentina.

La inquietud intertextual y hermenéutica de Piglia que lo incita a trabajar con las tendencias subterráneas de la tradición literaria argentina, así como su propensión a considerar, según un modo borgesiano, la literatura como una lengua secreta capaz de disimular maquinaciones misteriosas, todo ello se manifiesta en *La ciudad ausente* más que en cualquier otro texto del es-

¹⁵ Ricardo PIGLIA, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Seix Barral, 1995 (1ª edición: Buenos Aires, Sudamericana, 1992).

critor. Desde el inicio de la novela, el secreto es sugerido a través de la recepción azarosa de las transmisiones defectuosas de la máquina de Macedonio. El carácter accidental y arbitrario muestra el aspecto misterioso e imprevisible, es decir subversivo, de un aparato que se pone de repente a revelar realidades no conformes al discurso de la autoridad.

En un artículo anterior, he observado que lo que estaba en juego en el conflicto entre los resistentes que difundían esos relatos de la máquina y las autoridades que pretendían desconectarla era la definición de un discurso histórico sobre la identidad nacional¹⁶, ya que, en efecto, parecía que cada una de las fuerzas rivales elaboraba un discurso de legitimación propia: por un lado, la máquina subversiva macedoniana, por otro la máquina del discurso oficial. Al respecto, Piglia declaraba en 1987:

Macedonio Fernández es la antítesis de Sarmiento. Invierte todos [...] los presupuestos que definen la narrativa argentina desde su origen. Une política y ficción, no las enfrenta como dos prácticas irreductibles. La novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas; construye su contrafigura utópica.¹⁷

Macedonio contra Sarmiento: desde su aparición, sus textos respectivos habrían establecido según el narrador referencias ideológicas antinómicas en relación a las cuales se situarían más tarde la autoridad y sus opositores. Piglia por supuesto crea aquí un juego literario, ya que el equiparar la influencia política, nula, de Macedonio (escritor algo extravagante) a la de Sarmiento (ideólogo del liberalismo decimonónico) es un puro hecho ficcional.

En 2005, concluía mi artículo indicando que en *La ciudad ausente* la autoridad quería privar a la ciudad del recuerdo de los muertos, sepultados en el campo en fosas comunes. Por medio de la metáfora posibilitada por la máquina-archivo, Piglia parecía denunciar la amnistía decretada en 1990 por el presidente Carlos Menem en relación a los crímenes de la última dictadura. En ese contexto, la ciudad ausente –que daba a la novela un título tan enigmático– no era sino la ciudad erigida por la memoria a fin de

¹⁶ « Pandore dans la ville fantôme : *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia » in *Mémoire(s) de la Ville dans les mondes hispaniques et luso-brésilien*, LEIA Vol. 4-2005, Teresa ORECCHIA HAVAS (éd.), Bern, Peter Lang, 2005, pp. 335-348.

¹⁷ «Ficción y Política en la literatura argentina. Intervención en el congreso sobre *Cultura y democracia en la Argentina*, Universidad de Yale, abril, 1987». Ricardo PIGLIA, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, Universidad Nacional del Litoral, 1993, pp. 177-178.

ofrecer un cenotafio a las víctimas de los autoritarismos sucesivos, preocupados por amordazar los discursos contestatarios mediante los más sangrientos métodos de represión. Ahora quisiera agregar que si la autoridad se esfuerza por silenciar la palabra subversiva que amenaza su hegemonía, en sentido contrario tortura a los opositores para provocar su confesión. La máquina declara:

La narración [...] es un arte de vigilantes, siempre están queriendo que la gente cuente sus secretos, cante a los sospechosos, cuente de sus amigos, de sus hermanos. Entonces [...] la policía y la denominada justicia han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia.¹⁸

Según esta visión paranoica suscitada por el estado de terror dominante, el arte del relato se construye tanto en los textos literarios como en las salas de interrogatorio de la policía. Se puede imaginar entonces que el informe policial y el testimonio recolectado por la tortura alcanzan un estatuto similar al del relato literario. La siniestra consecuencia de ello es que las fuerzas de represión modifican la instancia narradora tradicional, compuesta en su origen por el productor y el receptor, añadiéndole a éste una función inquisitorial. En ese dispositivo represivo, el receptor se convierte en un torturador que funda la figura del narrador forzado.

Estrella distante

*Estrella distante*¹⁹ es una expansión narrativa del último capítulo de *La literatura nazi en América* (1996) de Roberto Bolaño, parodia de crítica literaria que recogía las biografías apócrifas de escritores hispanoamericanos de extrema derecha. *Estrella distante* retoma pues la última de esas biografías y la amplifica detalladamente. Siguiendo un procedimiento que se ha vuelto común en los relatos testimoniales verdaderos (véase por ejemplo el célebre *Yo, Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, 1983, escrito por Elisabeth Burgos), la ficción elaborada por Bolaño es descrita como un trabajo de cooperación entre un testigo y un redactor. Éste, en una corta nota introductoria, se contenta con describir la naturaleza doble de ese trabajo presentándose como el autor de *La literatura nazi en América*, es decir como Bolaño mismo. El testigo es un cierto Arturo B, escritor, víctima en su tiempo de la represión, que cruzó en diversas ocasiones a Carlos Wieder, personaje principal del relato. Dejando de lado la corta introduc-

¹⁸ *La ciudad ausente*, p. 158.

¹⁹ Roberto BOLAÑO, *Estrella distante*, Editorial Anagrama, 1996.

ción, el conjunto del relato es asumido exclusivamente por la primera persona encarnada por Arturo B. Ese reparto autorial se complica sin embargo cuando el crítico cae en la cuenta que Arturo B es el Arturo Belano de *Los detectives salvajes* (1998) y de algunos de los cuentos de *Llamadas telefónicas* (1997), Arturo Belano cuyo nombre indica claramente un parentesco de *alter ego* con Bolaño. Es decir que la narración desdoblada en dos instancias paradójicamente vinculadas se presenta como la confesión de Belano retranscrita por Bolaño al mismo tiempo que Belano es un *alter ego* de Bolaño y que existen dos Bolaño, el verdadero y el auto-ficticio que recoge el testimonio de un personaje de novela. ¿Cómo conectar entonces ese Bolaño auto-ficticio a un Belano *alter ego* de no se sabe qué Bolaño, si el autor verdadero o el redactor auto-ficticio? Evidentemente esta distinción es ostensiblemente un hecho de ficción, particularmente perturbador, que arrastra las imágenes del narrador y del autor en una vertiginosa confusión. Celina Manzoni ha visto igualmente en este desdoblamiento –que se refracta según ella en la duplicación amplificadora de *La literatura nazi en América* por *Estrella distante* así como en el juego de las identidades diversas del personaje torturador (Ramírez Hoffman en *La literatura nazi...*, Ruiz-Tagle y Wieder en *Estrella...*)– una estrategia para superar dos indecibles, el del horror de la represión y el de una literatura que ya lo habría dicho todo:

La ilusión de ser otro, de desplazar a otro espacio y otro tiempo lo que no se puede explicar, el horror que se resiste al discurso, lo inefable, funciona como un juego de la imaginación que permite construir o construirse un mundo en el que la historia pueda volver atrás, en el que la muerte no sea definitiva [...]. Pero no basta con que el narrador construya un doble de sí mismo; la complejidad de lo que se quiere narrar, la dificultad para encontrarle un sentido a lo narrado se intensifican, aunque pueda parecer una paradoja, porque de algún modo, socialmente, por una parte, es como si ya todo hubiera sido narrado y por otra, porque es como si los lenguajes de la narración se hubieran agotado.²⁰

Por otra parte, a través de esta fragmentación de la figura del narrador se manifiesta uno de los enigmas posibles del relato: ¿quién es el autor, no del crimen, sino de este mismo relato? El confundir la identidad del autor recuerda un tema central de la novela policíaca: el del anonimato, que implica tanto al criminal como a los remitentes de cartas de delación o de ame-

²⁰ Celina MANZONI, «Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*» in *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Celina MANZONI (comp.), Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2002, pp. 39-50. Cita p. 41.

naza. Si la dificultad de relatar la indecible historia del torturador Carlos Wieder requiere este desdoblamiento de la instancia narrativa, tal procedimiento suscita igualmente la sospecha hacia la narración y hacia la cosa narrada a la vez que refuerza el carácter policíaco del relato.

Arturo B cuenta cómo conoció a Carlos Wieder, en la época en que este teniente de las fuerzas aéreas chilenas se hacía pasar por un aprendiz de escritor con el fin de infiltrar los medios literarios de izquierda. Tras el golpe de Estado de 1973, el aviador se quitó la máscara y se ocupó personalmente de torturar a muerte a algunos de los compañeros conocidos en los talleres literarios. Al poco tiempo, Wieder fue destituido por haber expuesto fotos –según una modalidad artística particularmente ignominiosa– de las sesiones de tortura, ya que la alta jerarquía militar no podía admitir que fuese representada públicamente una práctica sistemática pero oculta. Temas propios a la novela de encuesta tradicional, tales como la disimulación del crimen y su revelación, son abordados aquí por Bolaño para revelar la naturaleza particular de la dictadura, que elabora una paradoja a la Tartufo escondiendo el crimen represivo al mismo tiempo que lo institucionaliza. Encontramos aquí una variante de la paradoja que la máquina de *La ciudad ausente* revelaba al indicar que las autoridades hacían callar y hablar a la vez a los opositores. La culpa del teniente Wieder habría consistido en afrontar, mediante un movimiento de una absoluta sinceridad acorde con su radicalismo existencial, la hipócrita censura elaborada por la dictadura. Tras su caída en desgracia, Wieder se exilia en Europa en donde funda la corriente literaria nihilista y pseudo-nazi de “los escritores bárbaros”. Es también allá donde Arturo B es contactado por un tal Abel Romero²¹, ex-policía chileno de la época del Frente Popular (1971-1973), encargado por un misterioso comanditario de encontrar a Wieder. Romero solicita la ayuda de Arturo B a causa de su experiencia de escritor y de sus conocimientos bibliográficos, apropiados para seguir la traza, a su juicio, de un escritor en fuga. La crítica literaria se convierte pues en un método adecuado para una pesquisa dirigida contra el poeta torturador, responsable de haber matado a opositores y también de rebajar la creación artística a una exposición inmundada y sádica del crimen. Finalmente, los dos compañeros dan con Wieder en España y las últimas páginas evocan sin representarla la ejecución del torturador por Romero.

²¹ Simple coincidencia o nuevo juego de confusión en relación con la identidad de los personajes: existe un verdadero Abel Romero, dibujante chileno de historietas, nacido en 1928, epígono de la escuela de los *comics* norteamericanos de los años 1940-1950. Durante la dictadura, se exilió en Perú y luego en Suecia.

El relato erige así un sistema actancial bastante clásico oponiendo el criminal en fuga a una pareja de investigadores, los cuales recuerdan de bastante lejos a los célebres Watson y Holmes, de bastante lejos ya que Romero no posee la distinción aristocrática del detective inglés y tampoco encarna su confianza soberana en la razón lógica y positiva, en tanto que Arturo es un escritor, un hacedor de fábulas y no un médico con las narices en lo concreto, preocupado por diagnosticar lo verdadero. La tensión autorreferencial propia al relato contemporáneo incita a Bolaño a alimentar el enigma de elementos literarios haciendo del enfrentamiento policíaco no un duelo más entre detective y asesino, sino un juego mortal, especular y crítico, entre escritores. A falta de policía y de justicia, la literatura se convierte así en la disciplina a la cual recurre el investigador para desenmascarar al criminal.

Conclusión

La ciudad ausente de Ricardo Piglia y *Estrella distante* de Roberto Bolaño mantienen ambas una tonalidad policíaca en la que la pesquisa linda con la crítica literaria y el trabajo periodístico y bibliográfico. La literatura está presente por todas partes, ocupa todas las casillas dispuestas por las convenciones policíacas puesto que llega a ser el crimen, razón por la cual se la censura en *La ciudad ausente* desconectando la máquina; la literatura es también la confesión, ya que el relato es un género confesional según la máquina macedoniana, lo que Wieder confirma torturando a escritores; es asimismo el indicio descubierto por la investigación de Junior o de Arturo B; es, por fin, el método de investigación y el *modus operandi* del criminal.

Pese a esta convergencia fundamental que los reúne en el crisol de la creación y de la crítica, las obras de Piglia y de Bolaño desarrollan estructuras y temas bastante diferentes. La novela del escritor chileno, relativamente lineal, se focaliza en la figura del criminal, Wieder, a la que se oponen sucesivamente sus víctimas, el crítico-investigador y finalmente el detective-justiciero. El escritor argentino recurre en su caso a un sistema actancial bastante más disperso al describir un amplio conflicto político por el control de los discursos a través de múltiples diégesis. La estructura narrativa de las dos novelas permite igualmente confirmar sus profundas divergencias: *Estrella distante* parece bastante homogénea y su organización cronológica sigue la narración lógica y unívoca de B, en tanto que *La ciudad ausente* aúna un conjunto bastante discordante de relatos intercalados, dispersos en una cronología confusa. Esto se debe sin duda a que *Estrella*

distante transcribe una investigación particular, dirigida contra un individuo bien preciso, gracias al testimonio del investigador, escritor preocupado por aplicar a su narración ciertas reglas y convenciones propias de los relatos bien estructurados. En cambio, *La ciudad ausente* reúne en desorden las diferentes piezas recogidas por un periodista en su trabajo inacabado de encuesta errática. Pero la mayor diferencia entre estas dos novelas proviene del hecho de que Junior en *La ciudad ausente* asume la función de resistente. Su objetivo, que ningún compañero discute ni pone en duda, consiste en combatir la dictadura en el terreno sensible de la información, recuperando la memoria y la palabra censuradas por una autoridad que impone la mentira y el olvido. En *Estrella distante*, al contrario, la pareja de investigadores se asocia para perseguir a un individuo. Ellos consiguen llegar conjuntamente al desenlace y escogen entonces actuar según principios contrarios, puesto que uno de ellos, que se sitúa en el terreno de la crítica literaria, está dispuesto a perdonar, mientras el otro, que actúa en el ámbito de la acción policial, cumple con su misión hasta las últimas consecuencias con una perfecta sangre fría. Al ejecutar a Wieder, concluye en efecto una tarea remunerada por un misterioso comanditario. Aunque no puede excluirse que dicho comanditario quiera instaurar una justicia privada que consiga substituirse a una justicia institucional defectuosa, no es menos cierto que esta condena sin proceso y la ignorancia en cuanto al móvil verdadero en la que permanece el lector son problemáticas. La ejecución final corresponde así a un motivo secreto, con lo cual el agente de dicha ejecución sólo es justiciero por accidente, y en todo caso brazo armado de un criminal a lo "Orestes". Mientras que *La ciudad ausente* se esmera en describir a los héroes románticos y extravagantes encontrados por Junior y alistados en las filas de una noble resistencia, un profundo pesimismo rige *Estrella distante*, pues la justicia no es instaurada sino de manera indirecta por la intervención de un asesino a sueldo.

Discurso y *nomos* en Alan Pauls, *El coloquio*

Raphaël ESTEVE

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, EA3656 AMERIBER

Alan Pauls, nació en 1959 en Buenos Aires y es conocido como ensayista (*El factor Borges*, publicado en 1996) y novelista (*El pasado* publicado en 2003, Premio Herralde). *El Coloquio* redactado en 1990 es su segunda novela. Presentaba para este trabajo el doble interés de una configuración enunciativa original y de un dispositivo actancial típicamente policiaco, en el cual dos agentes y un médico psiquiatra interrogan a tres testigos. Más allá de la degradación paródica que sufre esta configuración inicial, una problemática asoma con nitidez: la de la ley y la norma, sintetizadas aquí por el concepto de *nomos*. La ley, que proscribe al definir prohibiciones es etimológicamente *nomos*, que procede de *nemo*, “dividir”, “compartir”, en el sentido en que, presuntamente idéntica para todos, dibuja fronteras entre lo permitido y lo vedado. La ley es también “regla” en la novela, que ubica primero esta temática en el ámbito del lenguaje cuya oscilación entre lo formal y lo informal de sus observancias nos lleva progresivamente a la idea más solapada de norma. La norma, prescriptiva, establece por su parte una separación entre aquellos a quienes valida y aquellos a quienes pretende reintegrar. Así que, recordando que *nemo* también significa “administrar”, nuestra aprehensión del género policiaco en *El coloquio* estará ante todo marcada por su articulación con lo “judicial”.

El dispositivo textual se elabora a raíz de un suceso aparentemente intrascendente, la intrusión de un tal Pablo Daniel F. en casa de su ex-esposa Dora D. No puede hablarse con rigor de teatralidad, ya que el uso del discurso directo no es exclusivo y que parte del discurso se desactualiza mediante el uso frecuente del condicional, pero, *a priori*, la integralidad de todo lo que se profiere en el texto puede atribuirse a uno de los seis personajes que actúan: por una parte, el agente Brod, su ayudante Werfel, el

doctor Kalewska en el bando de los institucionales, y por otra, Mossalini, un vecino testigo ocular del acontecimiento, el padre del presunto agresor y su mujer Greta V., testigos de otra índole. Hay que añadir a esos seis personajes el taxista interrogado en las primeras páginas de la novela por haber conducido a Pablo Daniel F. hasta este “Barrio Este” donde vivía Dora D.

A veces con paréntesis que identifican, nombrándolo como lo haría una acotación, al locutor, a veces mediante verbos *dicendi* más o menos inesperados, todo el texto se refiere, de forma sistemáticamente retrospectiva, al campo de este intercambio verbal que le proporciona su nombre a la novela. El propósito de este coloquio es llevar a cabo una investigación cuyo objeto es significativamente muy borroso: es casi imposible por ejemplo aclarar lo que se instruye aquí en términos de “infracción”. Los intercambios, paradójicamente, casi nunca aluden a los hechos que podrían constituir el delito, y por lo tanto la delimitación del “objeto” de la investigación se convierte en el meollo del texto.

Se intuye ya desde la identificación de la tutela kafkiana bajo la cual nos coloca la onomástica de los dos policías, Brod y Werfel, que esta investigación, por lo demás conforme a todas las pautas formales del proceso habitual, no va a aclarar absolutamente nada. *El Coloquio* es, desde este punto de vista, un largo intercambio estéril y totalmente absurdo, lo que le confiere una gran fuerza cómica cuyos mecanismos intentaremos detallar. Esta ausencia de toda forma de elucidación nos obliga a centrarnos en el tema de la producción de la verdad y de sus técnicas, ya que los discursos proferidos por los personajes tienen primero como objeto casi exclusivo la adecuación del lenguaje a la realidad extralingüística.

Enunciación y lógica

Ya desde el título de la novela, sabemos que las modalidades de la investigación que Michel Foucault define como técnica o “sistema racional de establecimiento de la verdad” no tendrán que ver con la recopilación de indicios factuales que corre tradicionalmente a cargo de la instancia del detective. El postulado que vincularía al *logos* con la racionalidad de la investigación podría esbozar la idea de una colaboración intersubjetiva entre los locutores, aunque jerarquizados entre especialistas y testigos, con objetivo de llegar a la verdad por medio de un supuesto consenso.

Lo primero que podemos comprobar desde el punto de vista del lenguaje es el carácter “voluntarista” del discurso de los especialistas: declaran en efecto de forma sistemática esta racionalidad que es teóricamente garantía del éxito de su proceso de investigación. Esas declaraciones vienen sistemáticamente desacreditadas por su inscripción contextual en la novela. Así *El Coloquio* empieza con una forma de paralogismo:

El asalto a la casa de Dora D. llevado a cabo por Pablo Daniel F. debió producirse entre las últimas horas del día sábado y las primeras del domingo. Para disipar toda posibilidad de error, alrededor de la medianoche del día sábado, así al menos se aseguró. (p. 9)

Conjunciones y disyunciones, identidad y “tercero excluido”, se convoca todo el arsenal lógico-discursivo (“Aquel momento debió ser para Werfel el momento oportuno de síntesis, síntesis y formalización”, p. 78), y el texto propone así varias parodias de razonamientos lógicos:

En opinión de Werfel, si A y B eran idénticos por compartir el atributo anónimo, entonces C y D, términos inventados en ese momento por Werfel, eran idénticos por compartir la característica de no tener treinta y seis años. (p. 83)

También es de notar la tendencia hiperbólica a argumentar con “cifras” que manifiestan los dos agentes:

¿A cuántos ciudadanos aparentemente intachables había tenido que detener y hasta golpear por haberlos sorprendido cometiendo los delitos más escandalosos? Siete mil quinientos veinte en mi caso, dijo Brod. Ochocientos cuarenta y siete en el mío habría dicho Werfel. (pp. 22-23)

Lo absurdo nace aquí tanto del exceso de precisión cardinal como de la necesidad en sí de cuantificar, que el carácter retórico de la interrogativa hace indebida. Este mecanismo se repite con frecuencia:

A lo largo de su extensa carrera, Brod se había autodegradado de ese modo unas dieciséis o diecisiete veces. Dieciséis según Werfel, contando el altercado en el Destacamento de Guebel. Diecisiete según el mismo Brod. (p. 65)

Esta matematización de la realidad, como hemos dicho, carece por completo de eficacia: no acrecienta la operatividad de los mecanismos “deductivos” propios del proceso de investigación en cuanto marca una “progresión” del razonamiento. En realidad, en *El Coloquio*, el intercambio verbal sólo es una “dilación” de la acción. Las premisas mayores silogísticas

abundan, pero su nomicidad, es decir, su validez genérica, a veces de una incongruidad totalmente disparatada, está sistemáticamente en inadecuación por lo menos parcial con la especificidad del caso. Decretando que “En verdad, resultaba anómalo que Pablo Daniel F. hubiese emprendido su plan de asalto sin compañía” (p. 17), los interlocutores emprenden una evocación detallada de los modos operativos de este tipo de delito para comprobar, tres páginas más tarde, que “Sin embargo, con Pablo Daniel F. nada de todo eso había ocurrido” (p. 20). La regla que enuncia indirectamente aquí la premisa mayor (los delincuentes no actúan solos) no desemboca en ninguna conclusión adecuada susceptible de hacer progresar el razonamiento, y se podrían multiplicar en la novela los ejemplos de premisas indebidas y por lo tanto truncadas. Este estancamiento del razonamiento corre parejo con el régimen discursivo que impide precisamente la elaboración colectiva de la verdad previamente aludida. Es el régimen de la tautología. La única forma de consenso –consideraremos más adelante lo que tiene que ver con el disenso– consiste en efecto en la novela en la agregación de lo idéntico. La forma más inmediata de tautología en la novela es la sobre-explicitación: al especular sobre los pensamientos del agresor en el momento en que el taxista le conducía al barrio de su ex-esposa, se nos dice que:

Sólo tenía una idea en la cabeza: llegar (Brod). Llegar lo más pronto posible (el taxista). Llegar lo más pronto posible para consumir su tentativa criminal (Werfel) (p. 29).

La elaboración coral del discurso y por lo tanto, teóricamente, del razonamiento se reduce aquí a un proceso de expansión del decir por la explicitación de lo que es *a priori* ya perceptible desde el primer proferimiento, habida cuenta del contexto y de lo que saben los interlocutores. Ya podríamos insistir en la dimensión política de este prudente eco que también parece reflejar la voz y por lo tanto la autoridad del más fuerte, pero veremos que el propósito ideológico de la novela no se reduce a este único enfoque, que además no atiende a la especificidad lingüística que es aquí fuente de la comicidad. En efecto, lo que más contribuye al establecimiento de esta regocijante impresión de absurdo que experimenta el lector de *El Coloquio* es la relación que mantienen los personajes con la “literalidad” de los enunciados. El doctor Kalewska declara por ejemplo, otra vez de forma nómica, al agente Brod que:

Los extraviados se desplazaban como cualquiera..., y éste le contesta que era a todas luces obvio que Mossalini no estaba en condiciones de desplazarse, al menos no como Brod [...]. De acuerdo con Brod,

los desplazamientos de un hombre esposado (por Mossalini) de ningún modo podían compararse con los de un alto funcionario de las fuerzas policiales. (pp. 56-57)

En la misma tesitura, cuando Brod le dice a Mossalini que vuelve

[...] a entrometerse en la investigación, él, Mossalini, y todos los allí presentes, él, Brod, Werfel, el padre de Pablo Daniel F. y su esposa, Greta V., e incluso el doctor Kalewska, desayunarían al día siguiente con sus sesos, los de Mossalini. En verdad, Werfel se habría abstenido de probar los sesos de Mossalini, pero prefirió permanecer en silencio. (p. 88)

Desde un punto de vista conversacional, ya sabemos que no es viable una aprehensión literal sistemática ya que constituye un obstáculo para la generación del sentido, que es producto contextual de la enunciación. Resulta a este propósito muy significativo que se planteen de forma recurrente en la novela problemas de “identificación deíctica”:

Nada se podía saber, dijo, acerca del propósito perseguido por Dora D. [...] para conocer ese propósito había que colocarse en su lugar. ¿En mi lugar?, dijo el doctor Kalewska. En el lugar de Dora D., tal la respuesta de Brod. (p. 14)

En efecto, la relatividad pronominal de la *deixis*, o sea, el más elemental cálculo discursivo parece hasta fuera de alcance para los personajes de la novela, ya sean institucionales o no:

¿A cuento de qué venía aquello? (Brod al doctor Kalewska y al padre de Pablo Daniel F.). ¿Aquello? (el doctor Kalewska al padre de Pablo Daniel F.). ¿Aquello de qué? (el padre de Pablo Daniel F. a Brod). (p. 65)

El sentido literal, como algo que preexiste, carece del dinamismo “pragmático”, una negociación que empieza ya desde la desambiguación de los referentes personales. Y es precisamente en el ámbito de la pragmática donde podemos ahora situar la exageración absurda de la precisión “cifrada” a la que ya se ha aludido: se trata en efecto de una violación muy consciente de una de las máximas conversacionales definidas por Paul Grice, en particular de la máxima de cantidad¹. Esa asignación parece relevante en

¹ Otra vez ese disfuncionamiento no sólo concierne a los representantes del poder, ya que también caracteriza en alguna ocasión al padre de Pablo Daniel F. y a su mujer: “Hacía tiempo que el padre de Pablo Daniel F. y su esposa, Greta V., no se encontraban frente a un hecho criminal tan diáfano y transparente. Cinco o seis años, según el padre de Pablo Daniel F., cuatro o cinco según Greta V., su esposa.”. (p. 43).

el sentido en que las máximas conversacionales son precisamente mecanismos de tipo “inferencial”, es decir, deductivo, basados en lo que suele llamarse “lógica natural” para diferenciarla de la lógica estrictamente formal, cuyos mecanismos respeta, sin embargo, en su mayoría. Lo que el lector sí que puede, en cambio, deducir de la conjunción de los fenómenos mencionados, es que los participantes en este coloquio están obnubilados por la dimensión “referencial” del lenguaje: si el espacio único en el que se desarrolla la acción, “el número 36 de la calle Praga” (p. 24) remite sin lugar a dudas a Kafka, también puede evocar al Círculo de Praga, cuyo representante más famoso no es sino Roman Jakobson. De hecho, los intercambios verbales de la novela raras veces dejan de ser metalingüísticos. En la primera página se especifica que:

Brod, el agente más viejo del grupo que procedió en el caso, insistió en designar el hecho como un asalto, y habría desistido de discutir el problema de la denominación del hecho con Werfel (p. 9),

en una clara preterición a la cual contestará, un poco más tarde, el hecho de que:

Mossalini habría preguntado si el término asedio no era en verdad un poco excesivo para referirse a las murmuraciones que caracterizaban, en opinión de Brod, a los pobladores de ese sector del barrio Este. Asedio es la palabra correcta, dijo Brod. (p. 15)

Esta obsesión por la función “referencial” del lenguaje que se expresa mediante las preocupaciones metalingüísticas de la adecuación entre palabra y referente –o referente supuesto– sintetiza perfectamente el abismo entre los propósitos anunciados (el advenimiento de la verdad) y la ineficacia “dilatoria” de los medios empleados. El médico psiquiatra, supuestamente el personaje más operacional desde el punto de vista del dominio del discurso, parece incluso más obsesionado que los demás con esta cuestión:

¡Nada mejor, dijo, que hablar con propiedad! [...] De permitirnos el libre empleo de las palabras, habría dicho el doctor Kalewska, todo estaría autorizado. (p. 63)

Entendemos entonces que la primera manifestación del “nomos” en el texto es la estigmatización de la “heteronimia”.

Este utilitarismo lingüístico que simbolizaba el recurso a los números va, era de esperar, trasponer su estigmatización al campo de la escritura. La

primera evocación de lo escrito en la novela es significativa, tiene que ver con los informes redactados por Werfel:

Brod decía que en los informes de Werfel nunca era necesario corroborar un dato ni corregir un punto y coma [...] Leer esos informes era como estar presente en el lugar del hecho (Brod). (p. 32).

Impecablemente referenciales, cumplen con su “función”, como los tratados del médico que acaba de ganar un premio nacional:

El doctor Kalewska confiaba, según Werfel, en que sus obras serían de gran utilidad para los hombres en general, y en particular para los servidores del orden de los hombres. (p. 31)

En el “bando opuesto” obviamente lo escrito carece de esta utilidad como lo demuestra el ejemplo de Pablo Daniel F. que “acababa de completar, en ese momento, un año íntegro dedicado con exclusividad a pensar y a escribir.” (p. 35). Todo aquello no puede sino desembocar en el colmo de la improductividad, es decir, “la lectura”. De hecho, el “iletrismo” de la autoridad represiva está sobredeterminado:

Según Werfel, Brod no había sido capaz siquiera de leer tres páginas seguidas de los tratados por los que el doctor Kalewska había obtenido la máxima distinción. (p. 29)²

Lógicamente, si “Los servidores del orden debían actuar y no leer” (p. 31), al contrario, “Los más sanguinarios criminales de aquel sector del barrio Este habían demostrado ser excelentes lectores” (p. 36). Resulta que los “literarios” no tienen acceso a la palabra en *El coloquio* sólo son personajes “referidos”: la víctima Dora D., su presunto agresor, y, sobre todo, un personaje que no está implicado en el asunto y que sólo aparece en la página 116, el cronista policial Longhi, odiado por Brod, y figura tradicional – la más biográficamente kafkiana en todo caso – del literato profesionalmente enajenado. Perseguido por un jefe de redacción que cada día decreta que el título de su crónica es “demasiado largo”, sentencia dictada “por razones de concisión” (p.122), lo que caracteriza a este cronista es el hecho de:

[...] escribir durante veintisiete años sobre acontecimientos que no presencié, sobre escenarios que no visité, sobre criminales que no conocí. (p. 125)

² Lo que no dejará de hacernos sonreír si nos empeñamos en buscar a Kafka entre Werfel y Brod, habida cuenta de la polémica en torno a las ediciones póstumas de Kafka que corrieron a cargo de Max Brod, cuyas capacidades para llevar a cabo esta tarea como lector se cuestionan.

Esos escritos están, lo entendemos, en las antípodas de los informes de Werfel (quien admira sin embargo el trabajo de Longhi³), y, como era de esperar, la única progresión en la novela acerca del caso Pablo Daniel F., la constituyen los datos proporcionados por dicha crónica, literariamente estilizada.

El testigo y la infracción

Resulta ahora oportuno cotejar estas primeras modalidades de la relación entre la investigación y la idea de *nomos* con dos correlatos de este proceso judicial: la condición de testigo y el concepto de infracción.

La configuración inicial de *El Coloquio*, la posibilidad que parece inicialmente ofrecer de una co-enunciación, o elaboración verbal conjunta de la reconstitución de la verdad nos remite a la función del testimonio. En su análisis de la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*, Michel Foucault presenta el proceso de la investigación como el advenimiento de una nueva técnica de verdad fundamentada, no ya en la lógica de la prueba, no ya en la palabra transcendente del oráculo, sino en la palabra “común” del testigo. La técnica de la prueba, correlativa de la noción individualizadora de agravio, consistía efectivamente en dejar en manos de los dioses el establecimiento de la verdad mediante la superación de la prueba, siendo secundario lo que realmente hubiera ocurrido. En *Edipo Rey*, Edipo, para muchos el primer detective, es al principio incapaz de entender que el testigo, es decir uno cualquiera, sea enunciador de una forma de verdad.

En *El Coloquio* este régimen jurídico aparece a la vez figurado y pervertido. En efecto, Mossalini, el testigo principal, es un casi delator ya que viene caracterizado como “testigo ocasional, por lo demás asiduo informante de la policía” (p. 66). Su paronimia mussoliniana acredita la hipótesis de un eventual trasfondo totalitario. Parece además remitir al pintor y por lo tanto “testigo” oficial de la justicia en *El Proceso* de Kafka, Tintorelli⁴. El caso es que Brod, el investigador principal, mantiene con los testigos una relación muy particular:

³ Longhi para, ahí residía el arte de Longhi para Werfel. Sin embargo, lo que Werfel denominaba arte de Longhi, Brod habría preferido llamarlo estafa (p. 125).

⁴ Juan José Mosalini posible correlato onomástico-referencial es también artista, bandoneonista argentino nacido en Buenos Aires en 1943.

Brod habría tenido la costumbre de encarnizarse con los testigos tanto como con los sospechosos (Werfel). Imperceptiblemente, Brod tendía a confundir todo testigo con todo sospechoso. (p. 46).

Brod estigmatiza incluso la indirección del testimonio (el testimonio es lo que en las nuevas formas jurídicas se sustituye al *in fraganti*) mediante un neologismo “segunear” (p. 44) o categorías tales como el “testigo-etiqueta” (p. 47) que se conforma con corroborar. Podemos intuir que el personaje multiplica los comportamientos de abusos de autoridad por la violencia sin mediaciones con la cual trata de modo recurrente a los mismos testigos: “Brod frotó el caño del arma reglamentaria contra los dientes de Mossalini y preparó el percutor” (p. 88). Ahora bien, dicha mediación es supuestamente el propio fundamento de su función de representante del Estado, en el sentido en que, según Foucault, con la aparición “histórica” del proceso de investigación, el crimen ya no es un agravio padecido por un individuo sino una “infracción”, es decir, una violación de la ley de una entidad supraindividual como, en la especie, el Estado. Se ofende al Estado y sus representantes determinan la especificidad de la ofensa antes de fijar y hacer aplicar la sentencia que corresponde.

El problema de la infracción se plantea retrospectivamente en toda la novela ya que lo que instruye la investigación, el objeto de su proceso, define por consiguiente una amenaza para la entidad supraindividual que representan los investigadores. Ya sabemos que se fijan en la figura “marginal” de Pablo Daniel F. y en su efracción. Pero entendemos en el último cuarto de la novela que se obliteran en realidad totalmente los dos homicidios, revelados al final del texto de forma marcadamente anecdótica al mismo tiempo que la presencia de un personaje hasta entonces ocultado, Bertoldo. El caso es que éste, discapacitado mental, tras haber matado al supuesto agresor de Dora D., en cuya casa se encontraba, es abatido por los dos policías, por “Cuarenta y siete disparos [...] según Werfel, sesenta y ocho en opinión del oficial superior inmediatamente inferior a Werfel” (p. 184). Según parece, la mediación judicial confisca en la novela de modo totalmente subjetivo la dimensión interindividual del agravio causado. Vamos a intentar demostrar a continuación que esta confiscación tiene que ver con la promoción de un *nomos* entendido de forma caricaturescamente abusiva como proceso de normalización.

Los saberes disciplinarios

Para llevar a cabo este propósito, es necesario evocar el régimen judicial que Michel Foucault asocia a partir del siglo XIX con los dispositivos de “saberes disciplinarios”:

[...] on juge bien toujours des objets juridiques définis par le Code, mais on juge en même temps des passions, des instincts, des anomalies, [...] on punit des agressions, mais à travers elles des agressivités; des viols, mais en même temps des perversions.⁵

Es un modo de enmarcar “les infractions dans le champ des objets susceptibles d'une connaissance scientifique”⁶. Ya vimos que los tres cuartos de la novela se dedicaban a tipificar el perfil criminal de Pablo Daniel F., mediante la evocación de sus comportamientos sospechosos, ya que anormales:

[...] que Pablo Daniel F. decidiera salir a aquellas horas de la noche habría constituido una anomalía evidente, una notoria desviación respecto del comportamiento habitual. (p. 21)

Hay que recordar que su “asalto” (si es que damos crédito a una efectividad intencional por lo demás dudosa) fue frustrado en el estado de tentativa, por cierto reprehensible desde un punto de vista jurídico, pero relativizado por los dos homicidios evocados. Se puede suponer que el doctor Kalewska tiene mucho que ver con esa inflexión ya que “c'est de la dangerosité d'un individu, beaucoup plus que de sa responsabilité que parlent les psychiatres commis”⁷. En el dispositivo disciplinario ya no se toman en cuenta sólo los actos del individuo sino también, e incluso ante todo, sus virtulidades, con lo cual este tipo de medicina se convierte en un instrumento de normalización ya no puntual como en el caso del derecho, sino “permanente”. Y el sujeto sospechoso está considerado desde el enfoque de la patología, es decir, de lo estructural:

Sólo había un caso a su entender –el caso Bertoldo, y esto dijera lo que dijera el doctor Kalewska. Y el doctor Kalewska: sólo hay un caso y ese caso es el caso Pablo Daniel F. –caso [...] de arrebatos de insania, y perteneciente sin duda a su jurisdicción propia, la del Hospital de Enfermedades Nerviosas de la Universidad. (pp. 185-186)

⁵ Michel FOUCAULT, *Surveiller, punir*, Paris, Tel Gallimard, 1975, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷ Michel FOUCAULT, « L'évolution de la notion d' "individu dangereux" dans la psychiatrie légale du XIXème siècle » in *Dits et Écrits II*, Paris, Quarto Gallimard, 2001, p. 464.

Lo que permite, de paso, una aclaración suplementaria acerca de la obse-
sión ortonímica previamente evocada:

El mismo Pablo Daniel F. era un ejemplo transparente de un desen-
freno como ése, un desenfreno lingüístico en particular. Según el
doctor Kalewska, todas y cada una de las palabras del léxico de Pablo
Daniel F. estaban viciadas. (p. 63)

Estos ejemplos demuestran que lo que hace ostensible la deriva del saber-
poder del que estamos hablando, es, por una parte, la exageración caricatu-
resca de los diagnósticos, y, por otra, el antagonismo entre este discurso
del médico y el del representante de la justicia. Se trata sin lugar a dudas de
dos relaciones “sucesivas” al *nomos*, ya que Brod⁸ se presenta con insis-
tencia como alguien determinado por una materialización “escrita” (ya de
por sí dudosa considerado lo anteriormente afirmado respecto a la relación
que mantiene con lo escrito) de la ley, el código⁹:

[...] no hacía sino remitirse al código, repetía y sólo transmitía el código,
al código se atenía. Quien quisiera ver el código podía verlo, dijo.
(p. 49)

Afirmación que se convierte un poco más adelante en “Brod era la ley,
Brod era el guardián del código” (p. 52). Como era de esperar, a la vigen-
cia “coyuntural” y “local” de este código, se opone el “ecumenismo” del
saber disciplinario de Kalewska:

El código al que Brod había aludido sólo regulaba, de acuerdo con el
doctor Kalewska, el funcionamiento de los habitantes de la comuni-
dad del barrio (p. 51);

mientras que:

[...] la autoridad de un hombre de ciencia [...] bajo ningún punto de
vista podía someterse a las mismas restricciones que afectaban a los
demás tipos de autoridad. (p. 56)

En vez de obrar de forma concertada, esas dos lógicas del *nomos* se aniquilan
en la novela:

⁸ Según M. Blanchot, Max Brod se muestra permanentemente « soucieux de faire de Kafka un homme sans anomalies ». Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 71.

⁹ En el descuido del cual ve el indicio de una forma de negación del civismo: “A Brod lo habría escandalizado tan parco deseo de participación cívica por parte de los presentes. Era una de las peores lacras de los habitantes del barrio Este, habría dicho, rechazar toda participación, abandonarse a la indiferencia y la abulia. Los códigos enmohecen y nadie los ha leído.” (p. 50).

¡Criminales, no desarreglados nerviosos!, gritó encolerizado Brod, dirigiendo una mirada fulminante hacia el doctor Kalewska. (p. 18)

Y de esta forma, se delatan. Lo demuestra perfectamente la escena en que Brod intenta obtener por parte de Kalewska la confesión de la identidad simbólica entre el delantal y el uniforme:

Vamos, vamos, ¿no sentía él, el doctor Kalewska, la tentación de llamar uniforme a su delantal? (p. 61).

La negativa rotunda de este último a aceptar esta equivalencia constituye la humillación suprema para el agente, puesto que la colonización –para seguir empleando los términos de *Surveiller et punir*– del aparato judicial por lo médico se materializa mediante el diagnóstico de la patología heteronómica pronunciado en contra del propio Brod:

[...] emplear una palabra por otra, tal era, debió decir, la fórmula misma de la anomalía. Anomalía verbal y anomalía mental. ¡Nada mejor, dijo, que hablar con propiedad! Llamar uniforme al uniforme, [...] delantal al delantal. (p. 63)

La pareja disfunciona porque Brod no está exactamente en conformidad con el régimen supraindividual de la infracción, que precede el advenimiento del saber disciplinario. Se ha quedado, y por ello es inepto para llevar a cabo cualquier forma de investigación, en el arcaísmo de la lógica individual del derecho y de la violencia directa. Y sobre todo, por supuesto, de la violencia infligida a los cuerpos:

Brod [...] introdujo el extremo del caño en uno de los orificios nasales de Mossalini. (p. 42)

Ahora bien, el punto de partida de la propuesta foucauldiana de *Surveiller et punir*, es precisamente la substitución de los castigos corporales como finalidad de la acción judicial por:

[...] la définition du caractère essentiellement correctif de la peine [...] A disparu le corps comme cible majeure de la répression pénale.¹⁰

Y de hecho, Kalewska niega de forma caricatural el cuerpo y expresa una fobia histérica constante para con los morfólogos:

¹⁰ Michel FOUCAULT, *Surveiller, punir, op. cit.*, p. 14.

[...] el peligro morfológico amenazaba, para el doctor Kalewska [...], a la ciencia médica en particular, a la ciencia en general (p. 111);

de forma evidente, la toma en consideración “patológica” del cuerpo constituye una amenaza para sus intereses disciplinarios: “morfológicamente hablando, debió decir el doctor Kalewska, no había anomalía, sólo normalidad” (p. 113). En efecto, el proceso de normalización es la única forma de conferir a la pena pronunciada por los jueces un signo positivo, ya no castigar sino “corrigir, redresser, “guérir””¹¹. Y esta curación, por supuesto se aplica al alma. De ahí la disimetría de trato entre los dos difuntos, Pablo Daniel F. y Bertoldo, el discapacitado mental. En efecto, para Kalewska:

[...] en los mongólicos nada había que pudiera corregirse, nada que solicitara una enseñanza, ningún alma que pidiera ser primero reconocida y luego cultivada (pp. 155-156).

Pero el saber disciplinario se descubre cuando esta imposibilidad de curar el alma de los “mongólicos” se acompaña de la mención asqueada de su cuerpo por ser “inoperante”. Se evoca así el “cuerpo amorfo de Bertoldo, un corpachón amenazante” (p. 41) y, un poco más lejos, en la continuidad de páginas tan hilarantes como infamantes, sin ninguna forma de inhibición textual en cuanto a las caracterizaciones de una infra-humanidad reiteradas por Kalewska, el texto declara:

De acuerdo con los cálculos del doctor Kalewska, los ciento dos kilos de Bertoldo multiplicados por su imbecilidad, por su nulidad motriz y sobre todo por el furor, [...] todo eso habría elevado la cuenta a doscientos cuarenta y ocho kilos. (p. 137)

Si Kalewska enmarca la reeducación de Dora D. en el campo de lo que llama una “Utopía mogólica” (p.155), es porque confiesa la lógica de una inversión política del cuerpo determinada por el régimen de los saberes disciplinarios. Para decirlo de otra forma, ya no se trata de una interrelación “negativa” entre lo médico y el cuerpo como víctima de patologías que hay que curar (lo que niega en efecto rotundamente Kalewska en la novela), sino más bien de la idea “positiva” de un proceso de mejora en el sentido de optimización del cuerpo concebido como instrumento de producción. Es lo que Foucault presenta como una *technologie politique du corps*¹² cuyos instrumentos principales son los procesos de normalización.

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 34.

De ahí la pertinencia, desde una perspectiva estructural, de instruir en función de los saberes disciplinarios el caso de Pablo Daniel F. y no el de Bertoldo. Éste resulta en efecto inútil a la sociedad “tanto en cuanto víctima como en cuanto culpable”. Pablo Daniel F. tampoco presenta ningún interés en cuanto víctima pero es en cambio un culpable ideal. Puede en efecto aparecer como un sujeto redimible y legitimar así la norma entendida como “inversión” de poder respecto a lo que somos estructuralmente (dime quién eres para que pueda juzgarte) y no respecto a lo que hacemos coyunturalmente. Esta ficción ya no es viable para el “mongólico”. Así es como se descubre el secreto de la hipocresía “rehabilitante”, al hacer del *Manual del reeducador* de los discapacitados que Dora D. tiene en su posesión el arma “represiva” que abre el cráneo de Bertoldo sin conseguir matarlo. Subraya, irónicamente, el texto: “Nada quedaba en pie tras el choque con el *Manual del Reeducador* y el Reeducando”. (p. 168)

Conclusión

Puesto que no demuestra de forma suficiente la positividad de su saber-poder, Kalewska hace patente que el *nomos* del que es a la vez representante y garante es una ley “interesada”. Lejos de su supuesta trascendencia, podríamos retomar lo que afirma Gilles Deleuze acerca de *El proceso* de Kafka: lo que constituye la ley es la enunciación:

[...] au nom d'un pouvoir immanent de celui qui énonce : la loi se confond avec ce que dit le gardien, et *les écrits précèdent la loi*.¹³

Es en esto en lo que Kalewska se parece al juramentado: “Brod era la ley, Brod era el guardián del código: mal podía él, Brod, pervertir la ley” (p. 52). Por supuesto, el interés no se sitúa en el mismo nivel. Es inmediato para Brod, mientras que es de índole supraindividual para la soberanía de la que es garante el médico, pero se parecen en lo absurdo. Lo que fundamenta este absurdo, es el hecho de que la ley de la que alardean verbalmente es “inconocible”¹⁴, porque no se apoya en la novela en ninguno de los fundamentos intersubjetivos o humanistas que suelen legitimarla. Lo que nos propone por lo tanto *El Coloquio* es una caricatura. Depende pues de nuestra postura ideológica que decretemos o no que estos fundamentos están “en sí” estigmatizados, al oponer a una ética racionalista del sujeto una ética libertaria del individuo que suele encarnar la literatura, o mejor

¹³ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Franz Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 82.

¹⁴ Siguiendo con la terminología de Deleuze p. 82.

dicho el ámbito literario. Si nos decantamos por esta opción, entenderemos entonces el suicidio del cronista judicial Longhi como el correlato del suicidio social de Pablo Daniel F. Se trata de la misma voluntad de rechazar el “bio-poder”, para emplear un concepto propuesto por Michel Foucault, en el cual “la vieille puissance de la mort où se symbolisait le pouvoir souverain est maintenant recouverte soigneusement par l’administration des corps et la gestion calculatrice de la vie”¹⁵. Rechazar, en resumidas cuentas, la trinidad humanista de la salvación terrenal: seguridad, bienestar, salud.

¹⁵ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La Volonté de savoir*, Paris, Tel Gallimard, 1994, pp. 183-184.

Policial documental y ficción: Carlos Gamerro, *El secreto y las voces*

Christian ESTRADE
Université Stendhal – Grenoble3

Hay un dilema. De todos modos no es tarea para un solo tipo, es una tarea para muchos tipos, para una generación o para media generación volver a convertir la novela en un vehículo subversivo, si es que alguna vez lo fue.
Rodolfo WALSH, *Diario*.

Nuestro trabajo propone una lectura crítica de *El secreto y las voces*, una de las novelas más originales de la reciente producción argentina. Para entender su alcance y su eficacia buscaremos describir la singularidad de su forma. Inscribiremos luego la apuesta narrativa de Carlos Gamerro como un intento por renovar el género siguiendo la estela trazada por Rodolfo Walsh.

Desde la primera frase la apuesta de *El secreto y las voces* atrapa al lector porque parece imposible: “Un crimen en un pueblo chico”. El tópico del crimen perfecto asoma y es el interrogante que subyace la tercer novela de Carlos Gamerro, tocando uno de los temas más abordados por la literatura policial, el que lo funda y quizás aquel que cruza todos los subgéneros o géneros derivados. En todo caso, el que lo ha motivado en parte desde su fundación y que como vemos con este inicio aún continua alimentándolo.

Fefe, apodo de Federico Félix, hacker de profesión, vuelve a Malihuel, el pueblo de la provincia de Santa Fe donde solía veranear, para realizar una investigación y juntar material para su novela futura, quizás para una película. Explica su interés por el pueblo:

Me parece una buena idea situarlo acá. Por ejemplo, se comete un crimen en Malihuel. Tres mil habitantes. Todos se conocen. Esa noche no había extraños en el pueblo. O sea, el asesino tiene que ser

uno de ellos. Todos sospechan de todos. O quizás sea una conspiración, en la que todo el pueblo está de acuerdo.¹

Esta frase, soltada en el bar del pueblo es la que va a estructurar toda la novela y la que va también a motivar su lectura. Cuando Fefe pregunta a los viejos en el bar sobre algún crimen ocurrido en Malihuel, de buenas a primeras se evoca un crimen pasional ocurrido en el Hotel Arana, sin interés, porque es un caso resuelto por la justicia, insinuando a su vez que sólo los crímenes difíciles de resolver motivan al género, algún crimen que no sea banal y que haya quedado irresuelto.

A pesar de ser nieto de una familia patricia del pueblo, los malihuenses reunidos para una cena de bienvenida no quieren evocar el caso. Al principio se instala un silencio general frente a un tema tabú hasta que Guido, amigo de Fefe, suelta el nombre de Ezcurra, la víctima del crimen sobre el que se va a discutir durante toda la novela.

El título de la novela, *El secreto y las voces*, describe perfectamente su forma puesto que se va a estructurar un entramado textual coral donde las voces de los malihuenses se multiplican para intentar explicar más que resolver el asesinato de Ezcurra. Sin embargo, la identidad del asesino no es un misterio tratándose del comisario del pueblo, máximo representante de la autoridad policial. El cargo del asesino, comisario, y la fecha del crimen, 25 de febrero de 1977, desplazan violentamente la novela policial al territorio de lo político. Se trata entonces de saber cómo fue posible un asesinato de esta índole en un pueblo chico, cómo fue posible que hubiera un detenido desaparecido en un pueblo de esas dimensiones, donde el anonimato no existe y anula toda posibilidad de secuestro.

Las voces

Con la acumulación de voces que ofrecen retazos de la historia de Ezcurra, varias hipótesis van tomado forma, como por ejemplo una sentimental o un negocio fallido, pero ninguna desplaza el carácter político del crimen. El esperpento se produce cuando Guido le da a la investigación un nuevo giro fundamental, en tanto va a develar el espeluznante método utilizado por el comisario para ejecutar a Ezcurra:

¹ C. GAMERRO, *El secreto y las voces*, Buenos Aires, Norma, 2002, p. 17.

Antes de tomar la decisión, Neri lo consultó con todo el pueblo. Casa por casa fue, preguntando si estaban de acuerdo con que lo liquidara a Ezcurra.²

El funesto plebiscito transforma el crimen en un pueblo chico en un acto abominable concertado. La investigación de Fefe toma un tinte entonces de acusación porque a partir de ahí, “todo el pueblo es responsable”. La aprobación, la aquiescencia, el temor, el silencio, el miedo se alternan para justificar la solución frente a la presencia molesta de Ezcurra que, como periodista de izquierda, firmaba artículos contra los terratenientes. El secreto anunciado desde el inicio se convierte así en conspiración quizás hasta en conjura.

Las voces en la novela son treinta y ocho. Amigos de infancia de Fefe, amigos de Ezcurra, el dueño de la única fábrica de Malihuel, los notables, el maestro de escuela, los médicos, un ex policía arrepentido, los vecinos, la curandera, las tías, los parroquianos del bar, algún anónimo, el dueño del hotel, el farmacéutico, el carnicero, el banquero, el dueño del videoclub y otros adelantan cada uno su versión parcial, verdadera o falsa, propia o repetida, moral o no de los hechos. Las versiones son incompletas, algunas se repiten con algunas diferencias, otras se contradicen, otras simplemente divergen. Cada personaje devela, desvía o silencia una versión de los hechos en este microcosmo, reflejo de los años más oscuros de la Historia argentina reciente.

El entramado de voces que integran la novela no deja lugar a los susurros, cada personaje habla aunque no a rienda suelta y va armando un complejo tejido textual. Las versiones urden una historia oficiosa y estructuran lentamente la genealogía del crimen e indirectamente la compleja radiografía de la complicidad y por esa vía una radiografía de la moral. Ignorar, desentenderse, silenciar, callar, vienen a establecer una blanda igualdad con el verbo colaborar. Corroborar, ratificar, convalidar, aprobar riman en *El secreto y las voces* con asesinar.

La forma del secreto

La originalidad del entramado de *El secreto y las voces* reposa sobre dos procedimientos: la distancia y silencio del narrador y el montaje de voces. El narrador personaje guarda una distancia con las conversaciones que lo acercan del investigador modelado por el periodismo. En ningún momento

² C. GAMERRO, *op. cit.*, p. 23.

opina o discute, se limita a encarrilar la discusión cuando esta se desvía. Apenas suelta un “asesinos”, en plural, pensado para sus adentros, e interpelando al lector. Con esto deja entender que ya tiene una opinión hecha sobre el caso. Más adelante, cuando un ex-policía le cuenta su versión de los hechos también se excede:

Necesitaban encontrarle una ubicación definitiva, buscarle un lugar donde aunque después supieran, no lo pudieran recuperar, un lugar a prueba de arrepentidos, buchones y meteretes. ¿Se te ocurre dónde?
-Sí – le dije, odiándolo.³

A veces el recuerdo que provocan los diálogos se le hacen al narrador dolorosos, a veces la evocación de un lugar le disparan la memoria involuntaria hacia el territorio inescrutable de su pasado. Los diálogos van estimulando a Fefe y así como los hechos van cobrando claridad, a él, los reflejos de la memoria se le desperezan. Se da cuenta, por ejemplo, que por los días del secuestro y la desaparición de Darío Ezcurra él mismo estaba veraneando tranquilamente en Malihuel.

A las voces en la novela que tejen un perspectivismo total debemos precisar que cada una refleja un sociolecto de manera sutil. Las voces están en discurso directo y tejen una red de sentido donde no hay interferencias y por eso el discurso indirecto libre está proscrito. El discurso directo sólo aparece en boca de los testigos, dejando con esto al narrador distante de las palabras de los conspiradores.

Para ordenar esa cantidad exponencial de voces, Carlos Gamerro apela a un recurso sutil y original. El narrador logra alternar las voces de los testimonios introduciendo el rasgo cronológico de sus distintas conversaciones en los verbos de lengua. Lo que constituye el diálogo central de cada capítulo aparece introducido con verbos de lengua en presente, alternados con pasajes introducidos en futuro y otros en pasado. Con esto entendemos el juego de revelaciones y de ocultamientos operado por el narrador para intentar colmar los huecos de la historia, un trabajo de montaje que apunta a reconstruir la verdad del caso Ezcurra.

Microcosmo

Malihuel recuerda la frase de Tolstói: “Dibuja tu aldea y dibujarás el mundo”, porque el microcosmo refleja la Argentina del Proceso. Frases

³ C. GAMERRO, *op. cit.*, p. 161.

hechas, opiniones formadas, vienen a sonar con fuerza, como estampidos, que cristalizan opiniones aún vigentes hoy en la Argentina. En Malihuel encontramos ecos de cada opinión que conforman un auténtico mapa ideológico. Leemos por ejemplo algunas voces que afirman que Ezcurra ha huido, puesto que no hay testigos, ni queja legal, ni, de hecho, cadáver. La lógica impasible y cínica de los legalistas.

El antiguo director del Banco Nación de Malihuel se hace cargo de la hipótesis de las proporciones:

En Argentina hubieron 30000 desaparecidos, si en Malihuel hay 3000 habitantes es normal que hubiera por lo menos uno⁴,

apelando con cinismo a una falacia. El farmacéutico Casarico se muestra sin prejuicios:

[...] este será un pueblo chico pero estamos a tanto de lo que pasa en el país. ...No podemos darnos el lujo de dejar pasar, otra vez, el tren de la Historia”.⁵

El Dr. Alexander, exasperado, defiende el peligro de un Ezcurra, aconseja a Fefe que investigue sobre los “informadores, entregadores y colaboradores” de Ezcurra y los suyos:

Por una vez podríamos escuchar las campanas en este país donde los vencedores hacen la historia y los perdedores la escriben⁶,

proponiendo el juicio a los llamados subversivos. Mientras que por su parte el carnicero, Brancaloni, se declara aliviado por la eliminación de Ezcurra: “por fin nos van a sacarlo a Ezcurra de encima”⁷. El sermón del padre Abelardo después de los hechos es conocido:

En una comunidad de hombres los gobernantes son como la cabeza, la policía el ojo vigilante, la iglesia el alma, los trabajadores las manos, las mujeres el corazón, los pobres el culo no mentira eso lo digo yo (dice Iturraspe) y si alguna parte del cuerpo está dañada o sufre un mal incurable que amenaza la salud del cuerpo todo, mejor extirparla.⁸

⁴ C. GAMERRO, *op. cit.*, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁸ *Ibid.*, p. 173.

Para algunos fue una necesidad, para otros una fatalidad. No falta, desde luego, la opinión de un ex policía, “yo no digo que está bien lo que le hicieron, pero de a poco se lo buscó”⁹, que da los pormenores del secuestro, del encierro, de la tortura, de la huida, de la posterior delación, de la ejecución, de la eliminación; lo ominoso culmina aquí, porque, primero, a Ezcurra lo entierran, pero como lo encuentran unos perros y un chanco se come una mano, deciden desaparecerlo. Algunos detalles y algunas frases hechas bastan para helarle la sangre al lector, como esta réplica por ejemplo del comisario a un subordinado “llamalo a Rosas Paz y deseale de mi parte buen provecho. Él va a entender”¹⁰, evocando en código la desaparición de Ezcurra.

Voces externas

Podríamos acercar *El secreto y las voces* a ciertos textos hoy canónicos de la literatura argentina, y de la literatura policial más concretamente, para observar algunas influencias. El espectro de Manuel Puig está presente, pero no a través de su novela policial *The Buenos Aires Affair*¹¹ sino a través de su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*¹², compuesta por un entramado de voces, de chismes y de susurros capturados por un niño en un pequeño pueblo de provincia, Coronel Vallejos (General Villegas en la realidad). En *El secreto y las voces* la impronta de la oralidad es notoria pero no está hecha de susurros oídos por los pasillos sino por voces testimoniales, en estilo directo y con las palabras propias.

Otra influencia la encontramos en los policiales de Jorge Luis Borges pero no en sus ejercicios más conocidos como lo son «La muerte y la brújula», donde el investigador descubre que es la víctima, o «Emma Zunz», una versión sobre la elaboración del crimen perfecto, sino en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, donde el investigador, encerrado se ve por la fuerza “privado de indicios materiales y de los accesorios de las pesquisas corrientes”¹³ sólo recibe el relato de un caso a partir del cual va a poder resolverlo.

Sin embargo, no cabe duda de que es otra obra la que aquí se impone como modelo, la novela de no-ficción fraguada por Rodolfo Walsh. Entre los

⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰ *Ibid.*, p. 111.

¹¹ M. PUIG, *The Buenos Aires Affair*, Barcelona, Seix Barral, 1982 (1973), 222 pp.

¹² M. PUIG, *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral, 1987 (1968), 299 pp.

¹³ R. WALSH, «Noticia» en *Diez cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Hachette, 1953, p. 7.

cincuenta y los sesenta, el autor de *Operación masacre*, ha ido gestando un giro copernicano en su concepción de la literatura. Se produce un paso de la literatura propiamente dicha hacia lo real, de la escritura burguesa a la escritura política, para retomar los términos empleados por Rodolfo Walsh, claramente expuesto en su *Diario*. Encontramos varias referencias sobre esta transformación, ésta del tres de mayo de 1972 es una de ellas:

Mi relación con la literatura se da en dos etapas: de sobrevaloración y mitificación hasta 1967, cuando ya tengo publicados dos libros de cuentos y empezada una novela; de desvalorización y paulatino rechazo a partir de 1968, cuando la tarea política se vuelve una alternativa.¹⁴

Sabemos que aunque a Rodolfo Walsh no se le suele atribuir lo que podríamos llamar el *copyright* del neogénero de periodismo de investigación llamado a veces *non-fiction* y atribuido a Truman Capote por *A sangre fría* de 1966, es considerado como el inventor en Argentina del género con la publicación en 1957 de *Operación Masacre* sobre los asesinatos cometidos por la Revolución Libertadora en José León Suárez en junio de 1956. Este género de investigación podría resumirse, en un ejercicio de máxima condensación, como el uso del testimonio en la novela con fines políticos.

La investigación de Rodolfo Walsh empieza el 23 de diciembre de 1956 y termina el 29 de abril de 1958 para ser luego volcada en un libro que tendrá varias ediciones. No se trata ni de una sucesión de artículos ni de una simple investigación periodística. *Operación Masacre* es una investigación periodística desplazada hacia la ficción, se produce una narrativización por vía de montaje utilizando, como dice Eduardo Romano, la técnica conjetural y el perspectivismo heredadas de la literatura de la época¹⁵.

Volviendo a los sub-géneros del policial, *El secreto y las voces* no es ni una novela-problema, ni un relato policial de suspenso, ni un *thriller*, sino la escritura desde la ficción de este neogénero de investigación fundado por Rodolfo Walsh, la *non-fiction*, gestado en el límite de la literatura con herramientas del periodismo. La ficción, con *El secreto y las voces*, se apropia de este género político.

¹⁴ R. WALSH, *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996, p. 205.

¹⁵ E. ROMANO, «Modelos, géneros y medios en la iniciación de Walsh» in AAVV, *Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, 2000, p. 96.

Los secretos y la conspiración

El Profesor Gagliardi es quien va a dar sin embargo el mecanismo esencial para que haya podido realizarse un crimen en un pueblo chico, que es el interrogante que acecha a Fefe como al lector:

El [hombre que mató a su padre] asesino no había sido más que un policía de provincia, cuya experiencia en materia de asesinatos no iba mucho más allá de la ocasional paliza que se les va de las manos, el inconsciente que se olvida de avisar que es cardíaco antes de la picana, la inevitable lección al maleante que no cumple su parte del trato y por el que nadie va a reclamar. Pertenecía a la escuela tradicional del ocultamiento: borrar huellas, ensuciar expedientes, pactar con los jueces y arreglar con los abogados. Creía que se debían al menos preservar las apariencias. Pecaba de ingenuidad, como la mayoría de nosotros, entonces, creía que la reacción natural de las personas, al enterarse de un crimen por cometer, sería de impedirlo, o denunciarlo. Su necesidad de mentir revela, de manera paradójica, que su proceder se basó en esta fe en la gente. No le podía entrar en la cabeza que el crimen perfecto es justamente aquel que se comete a la vista de todos: porque entonces no hay testigos, sólo cómplices. [...] Para llegar a la conclusión correcta no hacía falta más que un salto imaginativo, un truco de inversión que pusiera la lógica de cabeza y la echara a andar, así: darse cuenta de que se puede callar en voz alta, que el chisme de pueblo puede funcionar al revés. Que el silencio también viaja de boca en boca.¹⁶

Así, durante tantos años, porque son todos cómplices, pudo quedar silenciado el crimen, porque el silencio también puede ser un chisme, y con esto volvemos al gran procedimiento utilizado por Manuel Puig en sus novelas.

Retomemos un instante los giros de *El secreto y las voces*, porque la investigación sobre el crimen perfecto tiene golpes de efecto. La investigación sobre un crimen se convierte en la investigación sobre un crimen a la vista de todo el mundo, en una radiografía de la complicidad silenciosa de todo el pueblo que a la larga se convierte en una radiografía de la moral, porque cada malihuense testimonia pero intenta también justificarse. Queda aún otro giro central porque la investigación vira a la introspección. El investigador que quiere entender los mecanismos de ese crimen concertado y comprender ese episodio nefasto de la Historia Argentina revela hacia el final que Darío Ezcurra era su padre. La investigación pasa a ser una introspección y se convierte en acción judicial. Fefe, logra recuperar una

¹⁶ C. GAMERRO, *op. cit.*, pp. 231-232.

carpeta con algunas pruebas sobre la identidad de uno de los asesinos aún en vida que le entrega en Profesor del pueblo, una carpeta que contiene un “registro de iniquidades de Malihuel”, y declara:

Voy a denunciarlo para que aparezca en todas las listas de represores. Voy a ponerme en contacto con HIJOS de Buenos Aires y de Rosario.¹⁷

Inicia la denuncia y la acción legal contra el único represor vivo.

Crimen y complicidad

La literatura sobre la dictadura no funda escuela, ni un corpus consecuente aunque sí ha logrado formar un corpus iniciado por la oblicuidad de *Nadie nada nunca* de Juan José Saer¹⁸ y la novela en clave alegórica con *Respiración artificial*¹⁹ de Ricardo Piglia: dos estrategias narrativas disímiles para narrar el horror. Más cerca de nosotros, los narradores que cumplieron veinte años en la vuelta de la democracia revén esa estrategia para contar de manera más directa: Martín Kohan con *Dos veces junio*²⁰ y Carlos Gamerro con *El secreto y las voces*. El primero lo hace a través de la voz de un conscripto, chofer de un médico a finales de los setenta, logrando una mezcla cínica y sórdida como la realidad, narrando el horror de los centros de tortura y el robo de bebés sobre el telón de fondo festivo del mundial del '78. Carlos Gamerro inventando un microcosmo que constituye una Santa María personal desde donde interroga la Historia Argentina a partir de la investigación personal de un chico que descubre a los treinta años que es hijo de un detenido desaparecido. Ya en sus dos primeras novelas Carlos Gamerro interroga la Historia. En *Las islas* (1998) con un *thriller* de un ritmo frenético que marca un hito en la literatura sobre Malvinas. En *El sueño del señor juez* (2000), desconstruyendo el mito de Urbano Pederneira, Juez de paz y fundador de Malihuel, y explorando en clave alegórica la Historia Argentina del siglo XIX. Aquí, en *El secreto y las voces*, elabora un ejercicio depurado y milimétrico para reconstruir los mecanismos del terror de los setenta.

Reubicar en la ficción el neogénero de Rodolfo Walsh permite escribir la historia de los vencidos y “apoderarse de un recuerdo tal como este relam-

¹⁷ C. GAMERRO, *op. cit.*, p. 241.

¹⁸ J. J. SAER, *Nadie nada nunca*, Barcelona, Seix Barral, 2000 (1980), 129 pp.

¹⁹ R. PIGLIA, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1980, 276 pp.

²⁰ M. KOHAN, *Dos veces junio*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, 192 pp.

paguea en un instante de peligro”²¹, como dice Walter Benjamin, pero también remplazar el concepto de verdad por el de ambigüedad. Esa es la fuerza de *El secreto y las voces*, porque ese es el poder de la ficción, ambiguar el discurso del Estado, desarzonar el discurso de la Historia. Podemos decir más precisamente que *El secreto y las voces* trata de ponerle nombre y apellido a lo que en los libros de Historia se llama crimen de Estado pero también desperezar a la sociedad civil argentina, muda por muchos años, luego afónica.

²¹ W. BENJAMIN, «Sobre el concepto de historia» in *La dialéctica en suspenso*, Santiago de Chile, ARCIS-LOM, 1996, p. 47. La cita extensa es: “La verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Pues es una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella. [...] Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro. Al materialismo histórico le concierne aferrar una imagen del pasado tal como ésta le sobreviene de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro”.

La literatura policial argentina en tiempos de crisis: década infame y postmenemismo

Fernando STEFANICH
Université Paris Sorbonne – Paris IV

Introducción

A partir de 1927, con la aparición en Estados Unidos de la revista *Black Mask*, el género policial aparece íntimamente ligado a lo social y este antecedente servirá para analizar no sólo la producción anterior, la novela de enigma, sino toda la futura.

La historia argentina del siglo XX ha estado marcada por las crisis, crisis económicas, sociales y políticas. En este trabajo nos proponemos analizar de qué manera la literatura policial da cuenta de estas crisis. Para eso nos centraremos en dos períodos históricos: la Década infame, que se extiende de 1930 a 1943, y la crisis de fin de siglo, crisis postmenemista. Para el primer período hemos elegido la cuentística de Jorge Luis Borges y de Roberto Arlt (por cuestiones de coherencia ignoraremos las novelas de Arlt y la obra poética de Borges), para el segundo nos concentraremos en dos novelas: *Las viudas de los jueves* (2005) de Claudia Piñeiro y *Puerto Apache* (2002) de Juan Martini.

Para ajustarnos a las consignas del coloquio, este corpus será analizado a la luz de dos disciplinas: la Historia y la sociología, acercamiento interdisciplinario que Joël Guibert y Guy Jumel han dado en llamar *socio-histoire*¹.

¹ J. GUIBERT et G. JUMEL, *La socio-histoire*, Paris, Armand Colin, 2002, 184 pp.

Conflicto, ciudad y placer

Antes de comenzar, algunas precisiones teóricas. En este cruce de disciplinas, la noción de conflicto aparece como común denominador tanto a la literatura (bajo el nombre de peripecia) como a la Historia y a la Sociología. Conflicto es la tensión que hay según Merton entre los objetivos propuestos por la sociedad y los medios de los que dispone el hombre para alcanzarlos; es este desacuerdo entre objetivos y recursos el que lleva a la *déviance*². Encontramos la noción de conflicto en la Teoría de Marx de lucha de clases y en la doctrina de Georg Simmel. Para Simmel, el conflicto no es un accidente en la vida de las sociedades sino una forma de socialización; es decir, la sociedad vive y subsiste por los conflictos, simpatía y hostilidad se combinan incesantemente³. También encontramos la idea de conflicto en la Escuela de Chicago, basta recordar el ciclo de relaciones étnicas diseñado por Park, ciclo de cuatro etapas (competición, conflicto, asimilación y adaptación) en el que el conflicto se muestra como esencial en el proceso de intalación de individuos dentro de un nuevo ambiente⁴. Y precisamente la Escuela de Chicago será esencial para nuestro análisis. Para esta Escuela, que estudia las relaciones de vecindad sirviéndose de metáforas ecológicas, la ciudad es un organismo natural sujeto a los mismos procesos de selección y de competición que las formaciones vegetales que luchan por el espacio, la comida y la luz. En sus investigaciones acerca del conflicto y la ciudad, la Escuela de Chicago inaugura el *ghetto* como objeto de estudio y devela cómo los *aires naturelles* (grupos que comparten una manera común de ser, un modo vida y perspectivas específicas) recomponen el tejido social de manera comunitaria.

A la visión culturalista (el individuo aprende valores, normas y convenciones por su pertenencia a un grupo, por las fuerzas de la tradición) se opone el interaccionismo (el aprendizaje se produce a través de la interacción) quienes ven en la sociedad y sus excluidos dos sistemas en interacción, un duelo que consiste en llegar a exclusiones simbólicas; particularmente útil para este análisis será el estudio de los hábitos referentes al juego y la diversión, manifestaciones ambas de afirmación de clase, ya que son la oportunidad de mostrar, de manera ostentatoria, el estatus social, distinguiendo así las diferentes clases sociales. Nosotros leeremos entonces

² R. K. MERTON, *Social structure and anomie*, in « Social theory and social structure », N. Y., The free press, 1968, p. 185.

³ G. SIMMEL, *Conflit*, Saulxures, Circé, 1992, pp. 8-9.

⁴ A. COULON, *L'École de Chicago*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 38.

los textos arriba mencionados a la luz de estas dos teorías que dominan la *sociologie de la déviance*.

Década infame

Las primeras décadas son fundamentales para el país: en 1910 se celebra el Centenario de la independencia y es el comienzo de un siglo que estará marcado por la modernidad, el capitalismo liberal, un crecimiento económico y demográfico sin precedentes –la inmigración pasa de 92.000 individuos en 1855 a 1.576.000 en 1914, en su mayoría italianos, hombres jóvenes y solteros– y una fuerte migración del campo a la ciudad. Nada sintetiza mejor estos primeros años del 1900 que la frase que Georges Clémenceau pronunciara durante su visita: “Buenos Aires es una ciudad europea”⁵.

En el contexto internacional encontramos la primera Guerra Mundial y la Gran Depresión norteamericana de 1929 que tendrá fuertes repercusiones en Argentina: en 1930 el general Uriburu derroca a Hipólito Yrigoyen en lo que será el primer golpe militar de la historia argentina y el comienzo de la década de inestabilidad institucional: a Uriburu lo sucederán Justo, Ortiz, Castillo, Rawson (Revolución del 43) y Ramírez. A principios de los 40, una nueva figura comienza a brillar en el espectro político: un joven coronel Perón ocupa ya el Departamento de Trabajo y poco después liderará junto a Farrell el grupo (partidario de un nacionalismo popular con salida democrática) que se opondrá al de Rawson (nacionalismo elitista no democrático). En 1944 Ramírez cae y asume Farrell, quien nombra a Perón Ministro de Guerra.

Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial la presión de Estados Unidos se hace sentir y Argentina declara la guerra a Alemania abandonando sus contactos con Inglaterra y Europa.

Braden, embajador norteamericano en Argentina, pide el 8 de octubre la renuncia de Perón y el 11, Perón es encerrado en la isla Martín García. El 17, un movimiento popular –los participantes serán tildados de “cabecitas negras” y de “descamisados” por algunos, de “aluvión zoológico” por otros– llena la Plaza de Mayo pidiendo su liberación. Una vez libre, Perón será elegido Presidente y será el protagonista de las décadas a venir.

⁵ G. CLÉMENCEAU, *Notas de viaje por la América del Sur: Argentina, Uruguay, Brasil*, Buenos Aires, Hispamérica, 1996, p. 26.

En el campo cultural aparecen dos grupos bien definidos: Boedo y Florida. Vanguardia y estética contra compromiso social. Ocampo, Bioy Casares y Borges frente a Arlt y Massotta. Es en este contexto histórico-cultural que Borges deja su puesto de poeta vanguardista para reconvertirse en narrador produciendo lo esencial de su obra, gran parte de ésta de carácter policial: «El hombre de la esquina rosada», «El jardín de los senderos que se bifurcan», «La muerte y la brújula» y también un texto más tardío, de 1949, «Emma Zunz».

El otro protagonista de este período es Roberto Arlt, que por ese entonces ya había publicado *El juguete rabioso* (1926) y que consolida su reputación con las apariciones en diarios como *Crítica* y *El Mundo*. Muchos de sus cuentos pertenecen al género policial: «El misterio de los tres sobretodos», «Jabulgot el farsante», «El crimen casi perfecto», «Las Fieras», «El resorte secreto», por citar sólo algunos.

La ciudad, además de campo de batalla, es acumulación de temporalidades. En ella coexisten la ciudad histórica, que podemos catalogar de necrópolis, con la ciudad presente y la que se proyecta hacia el futuro. Podríamos hablar, como Halbwachs, de memoria histórica y memoria colectiva o bien de memoria colectiva y memoria individual. Más allá de estas distinciones, lo cierto es que Borges, mediante sus textos, intenta recuperar tanto una como otra. Podemos establecer 1938 como fecha de su nacimiento como narrador, ya que este año encierra dos hechos fundamentales en la vida del escritor: la muerte de su padre y un accidente –se golpea la cabeza contra el marco de una ventana– que lo tiene al borde de la muerte. Al accidente le debemos «Pierre Ménard autor del Quijote»; a la muerte paterna, toda la producción gauchesca. Pero Borges recupera también de la memoria colectiva. Borges observa con inquietud el crecimiento de la clase popular. En el mundo borgeano la inteligencia es condenatoria, tanto para Albert en «El jardín de los senderos que se bifurcan» como para Lonrot en «La muerte y la brújula» o el mismo Isidro Parodi⁶ y el intento de Borges por recuperar el orden perdido lo llevará al relato policial.

Lo carnavalesco de la realidad argentina se refleja en el telón de fondo de «La muerte y la brújula» y en «El hombre de la esquina rosada», texto que nos da un claro ejemplo de “sucesión”: Real es sucedido por Juárez, Juárez por el narrador; lo mismo, sucesión y traición, sucedía por ese entonces en el país. Por otro lado, Borges denuncia en «Emma Zunz» el sistema de de-

⁶ Sin mencionar «La fiesta del monstruo».

lación instaurado por el sindicalismo, si Emma quiere entrevistarse con Loewental es para darle los nombres de las compañeras que planean adherirse a la huelga. Como todos sabemos Borges será un enemigo acérrimo de Perón, a quien se referirá como “el innombrable”. Es por todo esto que Borges en su crítica a *The New adventures of Ellery Queen* declara: “Escribo en 1940; cada mañana la realidad se parece más a una pesadilla”. La pesadilla de Borges es obviamente la situación internacional, estamos en plena Segunda Guerra Mundial, pero no podemos desconocer el peso de la realidad nacional en sus palabras.

Arlt también es un escritor impregnado de su tiempo, pero su punto de vista es radicalmente opuesto al de Borges. La violencia que Arlt ejerce sobre la lengua, con el habla coloquial y el argot, sirve de espacio de resistencia y de herramienta de reconocimiento, de sí mismo y del grupo. La sociedad de Arlt es la sociedad carnavalesca de Weber, la sociedad dionisiaca de Maffesoli, en el caso de Arlt podemos hablar de sociedad-barro, sociedad-cambalache. Arlt denuncia un sistema económico que impide la promoción social, el dinero es la medida de todas las cosas y el hombre – eso se evidencia en la mayor parte de sus comparaciones– aparece mecanizado o reducido a su estado animal. Arlt confiesa que sus personajes están hundidos en el barro, que quieren salir pero ensucian todo lo que tocan⁷ y declara “nos vamos a imponer, gracias a la prepotencia del trabajo, como un uppercut a la mandíbula”⁸. Así vemos que Arlt, inmigrante de segunda generación (su padre era prusiano y su madre italiana), toma posición y se alza en portavoz del proletariado, de los disminuidos, los excluidos.

Uno de los textos capitales de la cuentística arltiana es «Las Fieras». En «Las Fieras» un grupo de delincuentes comparte la mesa del café “Ambos Mundos” y uno de ellos, el narrador, nos relata su vida y las anécdotas de sus compañeros de mesa mientras mira por el vidrio las mujeres que pasan, mujeres honradas del brazo de hombres honrados. Él, que en su momento supo tener “parrilla con recreo criollo”, ahora maneja una prostituta. Lo que une a estas “fieras” es el secreto, el secreto aparece entonces como cimiento primordial de la sociabilidad⁹. Secreto y silencio. Maffesoli demuestra la eficacia del silencio:

⁷ M. GOLOBOFF, *Genio y figura de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, 116 pp.

⁸ *Ibid.*

⁹ M. MAFFESOLI, *Le temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, pp. 40-41.

Dans les pays où le régime totalitaire est parfaitement organisé, l'habitude est maintenant prise de ruser et de se taire. La dissidence n'est pas seulement extravertie, elle peut être anonyme et intérieure. L'univers kafkaïen décrit la force corrosive de l'ironie, de l'humour, qui permettent de vivre.¹⁰

Pero el secreto y el silencio no son sólo las herramientas de la resistencia sino también de la conspiración, que por ese entonces está a la orden del día, y Arlt la refleja en sus textos. En «Crimen casi perfecto», la Sra Stevens es encontrada muerta, lo que en un principio parece ser un suicidio termina siendo asesinato: la Sra. Stevens fue asesinada por sus hermanos. Motivo: el dinero. En «Pluma de ganso», un hombre es asesinado por la esposa y su amante.

Ahora bien, tanto en Borges como en Arlt, los datos históricos son imprecisos. Después de algunos intentos aislados, el género policial está dando sus primeros pasos y aún no ha sido “descubierto” como herramienta social. El modelo es el anglosajón y no se ha fundado el policial nacional, los textos, en lo geográfico y en lo cronológico, navegan en una zona indefinida. Lo que sí es evidente, es que los cuentos evidencian una sociedad *anómica* y Borges en sus ensayos tratará abundantemente la cuestión. Para Borges:

[...] el argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo no un ciudadano. [...] el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una mafia [...].¹¹

Borges ve en el *Martín Fierro* la lucha del individuo contra el Estado y lo emparenta a Robin Hood y a Billy the Kid. El argentino es un individuo enfrentado a la ley y Borges encuentra la confirmación en el mismo *Martín Fierro*, en aquella:

[...] desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor [...].¹²

¹⁰ M. MAFFESOLI, *Essais sur la violence (banale et fondatrice)*, Paris, Librairie des méridiens, collection sociologies au quotidien, dirigée par Michel Maffesoli, 1984, p. 145.

¹¹ J. L. BORGES, *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 138.

¹² *Op. cit.*, pp. 138-139.

La tendencia del argentino a la *déviance* tiene para Borges raíces profundas. Maffesoli define así el caso de un país vecino:

Le développement du Brésil est étroitement lié à l'anomie et à l'errance. C'est leur jonction qui est le véritable Acte de Fondation de ce pays.¹³

Si Martínez Estrada cree encontrar en la colonialización el origen del mal argentino, Sarmiento hace hincapié en el factor étnico. Sin embargo, no podemos desconocer el peso de la realidad en el comportamiento social. El aumento de la densidad geográfica trae aparejado una disminución de la densidad moral y es, para Merton, el origen de la *anomie*. Los textos muestran una sociedad en la que los grupos primarios, especialmente con Arlt, se han desintegrado. Las relaciones pasan a ser secundarias y la solidaridad deviene mecánica. Coulon nos muestra de qué manera, según Sutherland, se produce este proceso:

Dans cet état de déliquescence morale, le criminel peut naviguer à son aise. Ce climat pourrait s'appeler d'un mot la désorganisation sociale, dans laquelle non seulement personne ne travaille à supprimer le crime, mais où les fonctionnaires eux-mêmes coopèrent avec les bandits pour qu'ils agissent en toute sécurité. Cette absence d'unité pour faire régner l'ordre et le bien-être général s'appelle la désorganisation sociale.¹⁴

No es extraño que en este contexto de crisis económica se haga presente el *déclassement* de algunos sectores de la población. Emma (Zunz), antes de ser operaria en una fábrica textil, pertenecía a la clase media, esto se insinúa en el cuerpo del cuento –“A las seis, concluído el trabajo, fue con Elsa a un club de mujeres, que tiene gimnasio y pileta. [...] Con Elsa y con la menor de las Kronfuss discutió a qué cinematógrafo irían el domingo a la tarde”¹⁵– y los personajes de Arlt, Albertina en «El resorte secreto» y Ernestina en «El misterio de los tres sobretodos», luchan por mantener acceso a la educación y participar de la circulación de bienes culturales.

En lo que respecta a la ciudad, Buenos Aires, bien presente tanto en los poemas de Borges como en las novelas de Arlt, parece desaparecer de la cuentística de ambos autores. Las orillas de Borges son más una construcción ficcional que una realidad concreta y ya hemos hablado de su costado

¹³ M. MAFFESOLI, *Essais sur la violence*, cit., p. 161.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 157.

¹⁵ J. L. BORGES, *op. cit.*, p. 597.

anacrónico, siendo «Emma Zunz» el más urbano de sus cuentos. En Arlt figuran pocos datos. El narrador de «Las Fieras» recorre con Tacuara, la prostituta que maneja, el interior del país llegando hasta Brasil pero termina volviendo a la ciudad porque “extrañaba la calle Corrientes”¹⁶. Esta simple confesión, sólo una línea en realidad, llena el texto todo y lo carga de sentido. Emotividad, apropiación del espacio urbano. Desde la mesa del “Ambos Mundos” el personaje asiste a la representación del teatro urbano. *Teatrum mundi*. El protagonista ve el desfile de gente honrada, algo que él podría haber sido, algo que él intentó ser, algo que le fue arrebatado, y el hombre juega ahora un rol, se convierte en actor y espectador. El centro es un territorio a conquistar y encontramos en la Historia argentina una noche clave, aquella en la que Carlos Gardel canta «Mi noche triste» en un teatro del centro. Fuerzas centrípetas llevan al proletariado a intentar pasar del arrabal al centro.

Crisis postmenemista

Retomemos el hilo de la Historia. Perón, derrocado en 1955 y proscrito hasta 1973, vuelve al gobierno en 1973, cuando Cámpora llama a nuevamente a elecciones. La tercera presidencia de Perón será breve ya que muere en el 74. Su viuda, María Estela Martínez, es derrocada por el General Videla en 1976 y comienza así la dictadura más brutal y sangrienta que recuerde el país. El retorno a la democracia se produce en 1983. Alfonsín, líder radical que aún debe hacer frente a los fantasmas del golpe militar y a los grupos de poder, adelanta las elecciones y entrega el país hundido en la hiperinflación. Comienza así la década menemista, dos presidencias en las que priman la corrupción, la injusticia social, la privatización controversial de las empresas estatales y un régimen económico creado por el Ministro Domingo Cavallo en el cual la moneda nacional equivale en valor al dólar estadounidense. Esta utopía económica es mantenida por su sucesor, el radical Fernando De la Rúa. Cuando De La Rúa asume la situación económica es delicada: el desempleo alcanza el veinte por ciento, el F.M.I. presiona, las sospechas de corrupción llevan a la renuncia del vicepresidente y los capitales comienzan a dejar el país. La decisión de De la Rúa (que había incorporado a Domingo Cavallo como Ministro de Economía) de incautar los depósitos bancarios (el llamado “corralito”) es seguida por un levantamiento popular que culminará con el Estado de Sitio, saqueos y treinta y cinco muertos. De La Rúa huye de la Casa Rosada dejando el gobierno acéfalo y en unos días cuatro presidentes se suceden: Ramón Puerta,

¹⁶ R. ARLT, *Cuentos Completos*, Buenos Aires, Losada, 2002, 821 pp., p. 38.

Adolfo Rodríguez Súa, Eduardo Camaño y Eduardo Duhalde que finalmente será quien asegure la continuidad constitucional (dando por terminada de manera brutal la convertibilidad entre el peso y el dólar). Las elecciones de 2003 son ganadas en primera vuelta por Carlos Menem, pero el margen es escaso y sabiéndose derrotado renuncia a la segunda vuelta, asumiendo entonces Nestor Kirchner.

Puerto Apache, aparecida en 2002, es una cartografía definida más por las incidencias sociales que por accidentes geográficos. Un grupo de *déclassés* se apropia de un territorio próximo al centro. En este asentamiento, el llamado Puerto Apache, vive el Rata que forma parte de una banda que trafica droga. Su tarea consiste en memorizar una serie de números y luego pasar esos números a otro eslabón de la cadena. No es difícil catalogar al texto de Martini de arleano ya que Martini ejerce la misma violencia sobre el lenguaje y sus personajes, salidos de las clases bajas, también parten a la conquista del centro. Si bien las referencias a la Historia son escasas, lo social está siempre presente; así leemos: “A mí Martínez de Hoz me arruinó”¹⁷, para leer poco más abajo: “hoy nadie tiene trabajo; ni yo, ni mi hijo, ni mi hija menor que es maestra, ni siquiera mi nuera, que es arquitecta”¹⁸, o las declaraciones de Garmendia:

Yo en 1971 era dueño de un taller mecánico en Avellaneda. Por eso soy hincha de Racing. Y ahora Racing anda como yo, anda como el país, quebrado. Racing era un grande [...].¹⁹

En otra escena de la novela, las cámaras de la televisión desembarcan y una periodista entrevista a los jefes de Puerto Apache. Martini utiliza esta ocasión para presentarnos el lugar y sus habitantes:

Somos, no sé, dos mil, no sé cuantos somos. Crecimos bastante, pero no estamos amontonados. Somos legales. En el edificio que levantamos cerca de la Laguna de las Gaviotas hay lugar y comida por un tiempo para los que se quedan sin laburo, o para los que llegan de afuera porque perdieron la casa y los dejaron en la calle... No hay cosa más rara, mire, ni más injusta que la realidad. (p. 62)

Y cuando la periodista pregunta: “¿Cuánto hace que ustedes viven acá?”. La respuesta es categórica: “Nosotros vivimos acá desde el siglo pasado.”²⁰

¹⁷ J. MARTINI, *Puerto Apache*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, 185 pp., p. 67.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 69.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 67.

²⁰ *Op. cit.*, p. 54.

Vemos entonces que en Martini, como en Arlt, la pobreza es un producto social, es producida por la sociedad capitalista. Si antiguamente la imagen del pobre se inscribía en el orden natural del mundo —el querido por Dios— y durante *Les Lumières* comienza a debatirse la responsabilidad de los grupos privilegiados, hoy es la consecuencia de la acción humana²¹. El pobre, que ya no puede esperar la ayuda providencial del Estado porque éste desapareció, no tiene esperanzas de integración y como es rechazado se manifiesta a través del odio y de la violencia, y se vuelca a la delincuencia²².

La lucha entre los grupos sociales es, lo dijimos ya, territorial. Las fuerzas centrípetas persisten y los personajes de Martini toman posesión de la ciudad pero el centro histórico se degradó, si el Rata y Cúper están allí es para robar, y aparecieron nuevas zonas centrales, se produjo un desplazamiento. El Pájaro es dueño de un restaurant en Las Cañitas, nueva zona a la moda en Buenos Aires.

La lucha consiste también en la apropiación simbólica. Veamos sólo un ejemplo. Cuando Maru, amante a la vez del Pájaro y del Rata, le da un regalo: “me veo la remera negra que me trajo de Miami, las letras blancas que dicen Versace”.²³

Pasemos a *Las viudas de los jueves*. Detrás de las altas paredes perimetrales, más allá de los portones reforzados por barreras y flanqueados por garitas de vigilancia, se encuentra Altos de la Cascada. Afuera, la ruta, la barriada popular de Santa María de los Tigrecitos, la autopista, la ciudad, el resto del mundo. En Altos de la Cascada viven familias que llevan un mismo estilo de vida y que quieren mantenerlo cueste lo que cueste. Pero una noche la rutina se quiebra y ese hecho permite descubrir, en un país que se desmorona, el lado oscuro de una vida “perfecta”. El texto de Claudia Piñeiro nos propone en las primeras páginas unas muertes misteriosas pero rápidamente los detalles policiales se esfuman para dar lugar a los narradores que se alternan para describir la vida de los habitantes del Country. El texto, si bien en ningún momento es presentado como un texto policial, aparece meses después de un hecho real: el caso Belsunce, instalándose así en la larga tradición de los *faits divers* (pensemos en Poe o en Capote).

²¹ J. GUIBERT et G. JUMEL, *La socio-histoire*, op. cit., p. 89.

²² *Ibid.*, p. 92.

²³ J. MARTINI, op. cit., p.17.

Las referencias históricas, abundantes en el texto de Piñeiro, aparecen generalmente de manera indirecta, como si los hechos fueran demasiado dolorosos para ser citados o como si los nombres propios fueran sólo piezas en el juego de la Historia. Así se hablará por ejemplo de “nuevo presidente” (tanto por Alfonsín como por Menem) o del “asesinato del fotógrafo” (Cabezas por haber fotografiado en Pinamar al empresario Yabrán) o “El presidente lo había reemplazado por el pelado” (por Domingo Cavallo). Piñeiro pasa revista a los hechos que marcaron los últimos años del país: Alfonsín y la hiperinflación, Menem y la reforma de la Constitución, coimas del Banco Nación, venta de armas al Ecuador, el caso Yabrán y los movimientos en el Ministerio de Economía. Virginia anota en su cuaderno:

1994, Efecto tequila (...) 1997, crisis asiática... 1998, efecto vodka... 1999, Efecto Caipirinha... el vértigo de la década que terminaba me tenía impresionada.²⁴

Pero la Historia no son sólo datos aislados, los personajes viven el proceso histórico y sufren las consecuencias: “Veníamos de varios meses de crisis económica, algunos lo disimulaban mejor que otros pero a todos de una manera u otra nos había cambiado la vida”²⁵, o “Ronie se había quedado sin trabajo seis años atrás”.²⁶

Otro punto digno de ser señalado son las variadas estrategias que los personajes adoptan para evitar la caída, para subsistir: “Mariana miente; su padre se hace llamar “doctor”. Y no es doctor (...)”²⁷, o:

–Esto de la viatificación es un negocio de esos redonditos, que si está bien evaluado no tiene riesgo. Le tomás la póliza al 80 por ciento y cobrás al toque. Imaginate que te rinde un 20 por ciento.
– ¿Y se lo hacés sólo a gente con sida?
–No, al contrario, ahora en ese segmento se pudrió un poco la cosa por el tema de las drogas nuevas, que le terminan alargando la ida a los pibes. Al pedo, pobres, si morirse se van a morir igual.²⁸

Piñeiro nos muestra la *déviance* de *col-blanc* de Sutherland: manejos en los mercados financieros, estafas, usurpación de título; la *déviance* no es sólo de las clases bajas.

²⁴ C. PIÑEIRO, *Las viudas de los jueves*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005, 318 pp., pp. 267-270.

²⁵ *Ibid.*, p. 12.

²⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁷ *Ibid.*, p. 220.

²⁸ *Ibid.*, p. 259.

En lo territorial, fuerzas centrífugas han llevado a estas clases “privilegiadas” a alejarse de la ciudad. El Country es un *aire naturelle*, un *ghetto*. Tiene:

[...] cancha de golf, tenis, pileta, dos club house. Y seguridad privada. Quince vigiladores en los turnos diurnos, y veintidós en el de la noche. Algo más de doscientas hectáreas protegidas a las que sólo pueden entrar personas autorizadas por alguno de nosotros.²⁹

Estos *ghettos* tienen su propio sistema de seguridad y hasta su propia justicia:

Si se trata de los socios de La Cascada, si alguno de ellos, o sus hijos, o parientes o amigos comete un delito, no se hace denuncia formal ante ninguna autoridad fuera de las barreras del barrio. Se trata de resolver lo que sea puertas adentro. Barreras adentro. Robos, choques, agresiones, por el Comité de Disciplina pasan todo tipo de infracciones.³⁰

Y uno de los personajes, en referencia al colegio privado que hasta ese momento se encuentra afuera de la muralla, confiesa:

Fantaseamos con trasladarlo adentro de nuestro barrio [...], sería tan lindo poder recuperar esa cosa de barrio de cuando éramos chicos.³¹

Nuevamente, como en Borges, estamos frente a un trabajo de recuperación, la búsqueda de un orden perdido.

En las décadas que separan la Década Infame de la Crisis Postmenemista, la ciudad creció hasta volverse ilegible, inabarcable, incomprensible. Los personajes, los que viven en Puerto Apache y los del Country, tienen una visión parcial del fenómeno urbano y forman parte de lo que Maffesoli ha dado en llamar neotribalismo. Viviríamos un regreso al comunitarismo, algunos trazos solidarios empiezan a manifiestarse y vemos también la reconstrucción de los grupos primarios. Prueba de ello es el suicidio altruista de *Las viudas de los Jueves* y, en menor medida, la relación familiar que mantiene el protagonista de Puerto Apache con sus padres. Estos grupos obedecen a fuerzas opuestas: una centrípeta, la otra otra centrífuga. La centrípeta constituyó Puerto Apache, la centrífuga el Country. Ahora bien, las diferencias son evidentes: mientras el Country es una agregación volunta-

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁰ *Ibid.*, p. 241.

³¹ *Ibid.*, p. 90.

ria, Puerto Apache es una exclusión. Sin embargo, la palabra *ghetto*, aunque polémica, puede aplicarse en ambos casos. El centro fue desertado y las clases medias retrocedieron atrincherándose en los Countrys. La movilidad social en este período es notable. En Puerto Apache podemos encontrar delincuentes pero también docentes y arquitectos, mientras que la clase dominante del Country es difícil de definir, está constituida por profesionales, comerciantes y gente de origen más dudoso ya que el dinero, mal habido o no, da acceso a los mismos bienes. El dinero legitima y borra las diferencias.

Para terminar señalemos que la visión de Piñeiro podría ser catalogada de culturalista, dado que los grupos no entran en contacto, claro ejemplo de esto es el personaje del Tano que sólo va al centro para trabajar, sube al auto en el country y baja en la oficina; la de Martini, en cambio, parece ajustarse al modelo interaccionista.

Conclusión

Existe una tradición de textos que busca comprender lo argentino, su identidad nacional y los procesos históricos que lo condicionaron, tradición en la que encontramos, entre otros, a autores como Sarmiento, Martínez Estrada o Jaureche, y en la que podemos incluir, aun tratándose de ficción, los textos que componen este trabajo. Los dos períodos históricos son el desencantamiento producto de una utopía. Si Clémenceau declara que Buenos Aires es una ciudad europea, es porque ésta había sido modelada – y había modelado a sus habitantes– a la imagen de París. En los años 90, Carlos Menem convencía a los argentinos, con un discurso iluminado y mesiánico, de que Argentina pertenecía al Primer Mundo. Sus discursos estaban inflamados de nacionalismo y triunfalismo. Maffesoli nos aclara que:

[...] une analyse des discours des tribuns populaires montre bien que leurs succès repose moins sur leur programme que sur leur style, sur l'écho qu'ils savent trouver dans l'émotion, les rêves, les frustrations et les espoirs de leurs auditoires.³²

Esto explica y ayuda a comprender las declaraciones del por entonces presidente Carlos Menem cuando anuncia: “atravesaremos la estratósfera y

³² M. MAFFESOLI, *Essais sur la violence*, cit., p. 105.

en dos horas estaremos en Japón”³³ o al declarar en su discurso de asunción: “declaro a la corrupción delito de traición a la patria”³⁴, o el mismo Duhalde cuando afirma en plena crisis “Argentina es un país condenado al éxito”³⁵. La Década Infame y la crisis postmenemista son el despertar de ese sueño: Utopía europea en los años 30, utopía primermundista en los 90.

En los sesenta años que separan a los dos períodos históricos, el género policial se afianza, obtiene sus letras de nobleza gracias a precursores como Arlt y Borges –especialmente este último con su trabajo de crítico y editor– y empieza a ser utilizado como herramienta para leer los fenómenos sociales.

En este trabajo hemos definido a la ciudad como un campo de batalla y es Martini el que resume en pocas líneas lo sucedido en los últimos años, atreviéndose incluso a hacer una proyección:

–¿Vos pensás que Puerto Madero va a terminar como la Recoleta?

–¿Cómo terminó la Recoleta?

–Llena de mendigos, chorros y putas.

–Sí, va a terminar igual. Todo en este país va a terminar igual. O peor.

–¿Y qué van a hacer los bacanes?

–Lo que hacen siempre; se van a ir. Los que ya estén hechos se van a ir a Miami. Y los que todavía tengan cuentas para cobrar, laburos negros, estafas pendientes, se van a ir a barrios privados, a ciudades privadas, a palacios con murallas, ejércitos de seguridad rodeando las murallas, cuidándoles las casas, los autos, los colegios, las canchas de golf... Cuando terminen de afanar, cuando ya no quede nada, nada de nada, entonces ellos también se van a ir. Y en los barrios privados, las ciudades inviolables, los palacios amurallados, los únicos que van a quedar son los peluqueros, los personal trainers y los dilers. Entonces todo se va a llenar de mendigos, de ladrones, de putas y de putos.³⁶

Ahora bien, no podemos dejar de mencionar que hay una cierta ambigüedad en los textos analizados para este último período. Por un lado podríamos pensar que la Argentina vive en lo social un momento de reconcilia-

³³ Carlos Menem, anunciando futuros viajes de cohetes argentinos, el 5 de marzo de 1996, en la apertura del ciclo escolar en Salta.

³⁴ Diario *Clarín*, 10-12-2003.

³⁵ Eduardo Duhalde, marzo 2002.

³⁶ MARTINI, *op. cit.*, p. 122.

ción y de reconstrucción. En lugar de enfrentarse, los grupos sociales toman conciencia de lo general de la crisis:

[...] la vida es dura; la vida de los ricos, de los fulanos llenos de mosca, de palacios, de choferes, de rubias y de merca, la vida de los pitucos es dura. La vida de las ratas también es dura.³⁷

Sin embargo, encontramos también muestras de enfrentamiento. En el final de *Las Viudas de los Jueves*, leemos el siguiente diálogo entre los protagonistas y uno de los encargados de la seguridad del Country:

–Vayan directo a la ruta sin pasar por Santa María de los Tigrecitos; no hay que agarrar ese camino, hay un informe de seguridad.

–¿Qué pasa?

–Está feo el clima.

–¿Cortaron la ruta?

–No sabría decirle, pero hasta la misma gente de los Tigrecitos está haciendo barricada, tienen miedo de que vengan.

–¿Quiénes?

–Los de las villas supongo, dicen que están saqueando del otro lado de la ruta. Pero no se preocupe, acá estamos preparados. Si vienen, los vamos a estar esperando.³⁸

Esta aparente ambigüedad refleja simplemente la mecánica de conflicto:

[...] tantôt l'un des camps en présence prend l'offensive et l'autre se met en position de défense, tantôt, si le conflit dure, les deux camps adoptent successivement et alternativement l'une et l'autre de ces deux attitudes.³⁹

Ataque, defensa, tregua. Tomar conciencia de este mecanismo nos evita llegar a conclusiones erróneas, embarcarnos en posiciones triunfalistas o, todo lo contrario, hundirnos en el pesimismo; después de todo, como lo afirma Simmel: “le conflit demeure latent dans la paix, la paix est latente dans le conflit”⁴⁰.

³⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 317.

³⁹ G. SIMMEL, *op. cit.*, pp. 10-11.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

“Realidades” argentinas en *Filosofía y Letras* (1998) de Pablo De Santis

Sabine SCHMITZ
Universidad de Kassel, Alemania

“Tomemos algo fuerte y hablemos de crímenes para olvidar
que la vida es triste”

Pablo DE SANTIS, *Filosofía y Letras*¹

Debido a la circunstancia de que Pablo De Santis obtuviera en 2007 el Premio Iberoamericano Planeta - Casa de América de Narrativa por su última novela, *El enigma de París*, se le debe contar hoy en día entre los autores contemporáneos argentinos más conocidos internacionalmente. A pesar de ello no ha merecido la atención de la crítica académica, lo cual sin duda se debe al género que cultiva actualmente con preferencia: la novela policíaca. Para demostrar que el autor eligió este género por ser especialmente apto tanto para entretener al público como para reflexionar sobre cuestiones poetológicas y socio-históricas, el estudio que sigue se centrará en su novela *Filosofía y Letras* del año 1998, pues se trata de la más intencionalmente comprometida con la poética de la novela policíaca y la historia tanto socio-histórica como literaria de Argentina. Debido a ello una lectura del texto aporta también una interesante perspectiva al desarrollo de la reciente historia de la novela policíaca en Argentina, un punto de referencia de la literatura argentina que cada vez más se erige en un *topos* favorecido por la crítica literaria, tanto nacional como internacional.

Filosofía y Letras se destaca a primera vista por una compleja estructura cuyos rasgos fundamentales se deben por una parte al hecho de que esté ambientada en la capital de Argentina por medio de indicaciones espaciales concretas, y en la realidad histórico-política del país a través de fechas y alusiones directas o indirectas al contexto histórico y social. Por otra parte,

¹ Pablo DE SANTIS, *Filosofía y Letras*, Barcelona, Destino, 1998, p. 125. Citamos por esta edición.

el centro espacial del universo novelesco constituye un lugar que por su atmósfera, sus pobladores y su siniestro estado en ruinas enseguida se revela emparentado con los mundos ficticios, por no decir fantásticos, del autor más consagrado de la literatura argentina, Jorge Luis Borges. Así, De Santis parece inscribir sin reservas en su narrativa tradiciones literarias muy diversas –lo cual se analizará con más detalle en adelante– que hasta ahora muchas veces se han excluido entre sí: la novela de enigma y el policial duro. Puesto que, por un lado la novela de enigma, cuyo máximo exponente en Argentina sin duda sigue siendo Jorge Luis Borges, no se distinguía, ni mucho menos, por la voluntad de crear excesivas concesiones al efecto de realidad o a la realidad sociohistórica en general². Mientras que, por otro lado, la tradición y las convenciones del policial duro –que en su variante argentina surgió a partir de los años setenta con autores como José Pablo Feinmann, Mempo Giardinelli, Juan Carlos Martelli, Juan Martini, Juan Sasturain y Osvaldo Soriano–, están caracterizadas por una fuerte implicación en las realidades socio-políticas de los años setenta y ochenta con la cual se quebraron algunas convenciones del género “por operar en ellas contextos nacionales propios ligados a la violencia”³. La necesidad de narrar esta violencia que vivía la sociedad argentina en esa época se convirtió en la fuerza motriz de esta nueva novela policíaca argentina⁴.

Para revelar la estructura a través de la cual Pablo De Santis intenta conectar estas dos tendencias del policial argentino, que durante mucho tiempo se consideraron más bien opuestas, y para evaluar las consecuencias que resultan de ellas para el género policial el siguiente análisis empieza por rastrear los elementos de la obra que se centran en la tradición genérica fundada por Borges. A continuación, en la segunda parte, se analizan los indicios sociohistóricos que De Santis integra en el ambiente fantástico construido, con el objetivo de revelar su función y sus consecuencias en la estructura genérica de la obra. Por fin, se discute en qué sentido se puede valorar *Filosofía y Letras* como representante de una nueva tendencia de la

² “Jorge Luis Borges va más allá del policial de enigma, no sólo lo supera, sino que lo parodia; pero en los escritos teóricos de *Sur*, principalmente, refleja un distanciamiento tangible de la realidad circundante, una cosmovisión abstracta del mundo [...]”. José SABLICH, «Contextos reales y ficcionales en la novela negra argentina de la década del ‘70», en Jorge TORRES ROGERO (ed.), *Calibrar sin rastros. Aportes para una historia social de la literatura argentina*, Argentina, s.n., 1996, p. 170.

³ José Sablich, *op. cit.*, p. 158.

⁴ Según Simpson se trata de un rasgo general de la novela policial latinoamericana, puesto que tiende a considerar el abuso del poder en “un contexto nacional como un legado histórico que hay que superar”, Amelia SIMPSON, *Detective Fiction from Latin America*, London, Associated University Press, 1990, p. 184.

novela policial argentina teniendo en cuenta para ello la amplia discusión metaliteraria que el autor ha inscrito en esta obra.

1. *Filosofía y Letras*: Negociando las tradiciones genéricas

A la hora de caracterizar la tradición genérica en que se inscribe el autor salta a la vista el ambiente fantástico en que está sumergida la novela, un ambiente que se crea tanto a través de la arquitectura como de los personajes y de la trama, que tiene el siguiente argumento:

Homero Brocca es un supuesto escritor genial que desgraciadamente se encuentra, como también sus libros, en paradero desconocido. Lo único disponible de él es un relato que lleva el llamativo título de «Sustituciones» y del que existen miles de versiones plagiadas, pero no el original. Cuando el narrador, el recién licenciado, pero ya no tan joven, Esteban Miró, accede a los treinta años a su primer puesto de trabajo en la laberíntica y arruinada Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, no sabe que la lucha entre tres profesores universitarios por la –más bien virtual– obra de Brocca casi le va a costar la vida, pues su jefe Emiliano Conde, un fanático admirador de Brocca, se enfrenta a la ambición de otros dos profesores por investigar la obra de su autor favorito. En este momento aparece el primer muerto, el intendente del edificio. Poco después siguen otros, entre ellos los dos enemigos de Conde. Esteban Miró empieza por investigar el caso y pronto se convierte en ayudante de Gaspar Trejo, el detective universitario que extraoficialmente intenta resolver los crímenes. Al final se revela que todos los sucesos se deben a la intervención de Brocca, todavía vivo, que según su poética se propone escribir una novela describiendo fielmente sucesos reales⁵.

La adecuada localización espacial para tal historia la constituye una Facultad de Filosofía y Letras situada en el centro de Buenos Aires pero aislada casi completamente del mundo exterior⁶. El edificio funciona como una especie de espacio cerrado, factor esencial para que pueda surgir lo fantástico. Además, De Santis dota al edificio de una arquitectura laberíntica y de un estado al borde de la ruina en cuyo cuarto piso se guardan mi-

⁵ Juan Manuel de Prada caracteriza acertadamente la intriga de la novela como “levemente kafkiana”, Juan Manuel DE PRADA, *ABC Cultural*, 8 de mayo de 1999, p. 12.

⁶ Pablo De Santis reveló en una entrevista el propio lugar de la Facultad de Filosofía y Letras porteña como punto de referencia de su novela: “El núcleo [de la novela] transcurre en un viejo edificio que tiene la Facultad de Filosofía en la calle 25 de Mayo [de Buenos Aires]”, María Esther VÁZQUEZ, “Entre el crimen y el humor. Entrevista con Pablo De Santis”, *La Nación Line*, 7 de julio de 1999, <<http://www.literatura.org/deSantis/pdsR2.html>>, consultado el 25.03.2008.

llones de “carpetas deshechas por la humedad, la luz, las polillas” (p. 19). Por tanto, ya el propio lugar emana un clima morboso y una tensión en el ambiente cuya motivación más intrínseca se revela luego como la de tensión entre lugar de memoria en un ambiente contemporáneo “desmemorizado”. Además De Santis elige para el fulminante final de su novela la noche, tiempo que por su oscuridad borra fronteras visuales y favorece el surgimiento de lo fantástico.

Pero no solamente el ambiente es el más propicio para crear una realidad muy diferente de la visión del mundo que el lector puede examinar empíricamente, sino también la configuración y la posición estratégica que el autor concede al narrador, puesto que se trata de un “detective-narrador” que cuenta en primera persona la trama. Así se presentan ante el lector de la manera más directa e intensa posible elementos fantásticos en una visión limitada e intelectualmente poco pulida por la reflexión, dado que la voz del narrador es la de Esteban Miró, un treintañero que, recién acabados sus estudios, se gana por primera vez la vida trabajando en la biblioteca del Instituto Nacional de Literatura, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y que escribe su tesis sobre la obra de un psiquiatra olvidado. Con el primer cadáver, Gaspar Trejo, poseedor de una “cátedra portátil” de Lógica, aparece en escena (p. 82) y Esteban Miró se convierte en su ayudante.

Trejo se autocaracteriza como “una especie de investigador privado” (p. 84)⁷, puesto que trabaja en casos dentro de la universidad en nombre del rector. Además informa al lector de que “Había abandonado la lógica pura para construir mi propia materia, la Ciencia de los Indicios” o sea la “indiciología” (p. 159)⁸, que practica instalando en su casa “vitriñas sostenidas por mesas angostas de patas largas” (p. 105), fabricando así un museo de pruebas materiales que le inspiran la solución del caso. Según su entendimiento es el único método que le permite combinar “la razón con la intuición”, unión fundamental debida al hecho de que “Con la razón sola no se llega a ninguna parte. Sólo admitiendo que la realidad es en gran parte

⁷ Pero un poco más adelante confiesa a Esteban Miró que por primera vez tiene “un cadáver de verdad” y que por ello ahora se siente “como un auténtico detective” (p. 86) pero a pesar de ello se sigue autodefiniendo como “detective universitario” (p. 128).

⁸ Que se trata de una ciencia que requiere una mente racional y fría lo constata Miró cuando entrega a Trejo una cinta con la voz de la recién fallecida Salva Granados que no le conmueve por compasión humana sino por ansia profesional: “Trejo me miró y adiviné que estaba conmovido: pero era una emoción intelectual, como la del matemático a quien se releva en un instante una fórmula que buscó por largo tiempo” (p. 132).

imaginaria se puede alcanzar la verdad” (p. 85)⁹. De este modo, el investigador de *Filosofía y Letras* se burla de toda una tradición investigadora racional, la cual garantizó el restablecimiento del orden y de la moral inquebrantables que condicionó durante un cierto tiempo la novela policial y se inscribe, al mismo tiempo, en una tradición más reciente del propio policial negro argentino que consiste en el quebramiento de esta figura del detective héroe y moral¹⁰.

El autor construye este quebramiento de su detective de una manera completa, pues estigmatiza su personaje como un marginado que no solamente ha cambiado su oficio de catedrático de la Lógica por perro sabueso del rector de la universidad, sino que entra, además, a lo largo de sus investigaciones en un grave conflicto con el rectorado universitario, que le cita ante un tribunal por haber sospechado de un colega como autor de los crímenes. Trejo es, por lo tanto, un personaje que cumple perfectamente el perfil que adscribe Néstor Ponce al detective de la novela policial argentina actual cuando explica que a partir de los años 70:

[...] el detective opera un movimiento de desplazamiento funcional que coincide con el desplazamiento de su estructura. Marginal, *looser*, eterno derrotado, va acumulando una serie de informaciones que lo desesquematizan y que hacen de él una figura excéntrica del núcleo del poder¹¹;

y que esta

[...] marginalidad del investigador de la novela negra se traduce en el sistema de personajes por medio del desplazamiento semántico que hace de él una víctima en potencia.¹²

De Santis apuesta, por tanto, por un ambiente y dos investigadores poco fiables, por lo que el pacto entre lector y autor, fundamental en la novela policíaca, está en peligro desde el principio. Algo que Cristina Parodi destaca también en las narraciones policiales de Borges, puesto que, al igual que en *Filosofía y Letras*, Borges se dirige a un lector que “está dispuesto a

⁹ Esta posición parece hacerse eco de la afirmación de Borges sobre el policial como un género intelectual en el que “un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales”, Jorge Luis BORGES, «El cuento policial», en *Borges oral* (1979), *Obras completas*, vol. IV, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 211.

¹⁰ José SABLICH, *op. cit.*, p. 179.

¹¹ Néstor PONCE, «Un justiciero en busca de piedad: Avatares del detective en el policial argentino», in *Río de la Plata*, 17-18, 1996-97, p. 573.

¹² *Ibid.*

suspender la credulidad y que acepta el texto como desafío intelectual”¹³. En consecuencia, el interés de este tipo de novela policíaca no reside exclusivamente en la investigación del crimen, sino también en su capacidad de abrir horizontes filosóficos o sea metaliterarios profundos. En *Filosofía y Letras*, el autor crea y parodia constantemente perspectivas filosóficas¹⁴ y metaliterarias para culminar este intento al final del libro, cuando revela al lector la paradoja de que la novela que está leyendo es el producto del intento de un personaje ficticio de ser el autor de vidas ajenas, las de los protagonistas de la obra, para cumplir de esa manera con su poética, revelada al final de la novela a Esteban Miró:

Brocca vislumbró los alcances de su poética: narrar una historia con hechos, como un conspirador, empujando a los protagonistas desde las sombras, y mientras tanto recoger el relente de los acontecimientos en un libro secreto y absoluto. [...] era [i.e. Brocca] como un dios oculto en el fondo de los papeles, que determinaba nuestro destino y nuestra muerte. No le interesaba matar, sino escribir: el crimen era apenas un alimento para la tensión de la trama. La vida ya se había convertido para él en una serie de dispersos bloques narrativos que había que unir a través de maniobras audaces e implusos demoníacos (pp. 200-201).¹⁵

Pero, y en esto sigue también la tradición borgesiana, De Santis no invita al lector solamente a sobrepasar con él los límites de la novela de enigma, sino también a gozar de su parodia¹⁶, uno de cuyos ejemplos es la ya citada caracterización de la figura del detective. Un elemento principal para que funcione esta parodia es el distanciamiento de la realidad circundante o histórica por medio de la construcción de un mundo fantástico y abstracto. Procedimiento que Sablich explica, tomando como ejemplo la obra de Borges: “una cosmovisión abstracta del mundo lleva a oponer el enigma a

¹³ Cristina PARODI, «Borges y la subversión del modelo policial», <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/xtpolicial.pdf>, consultado el 23.05.2008

¹⁴ Uno de los más logrados ejemplos son las “historias zen” que cuenta su amigo Grog –cabeza intelectual de un grupo de amigos de escuela de Esteban Miró, que se autonombró los Caimanes– para ilustrar y educar a sus amigos (p. 43; pp. 110-111).

¹⁵ Juan Manuel de Prada aprecia justamente esta capacidad de Pablo De Santis cuando constata que “De Santis es un escritor ingeniosísimo, de una limpidez y eficacia que convierten sus tramas en perpetuos manantiales de sorpresa. Posee, además una capacidad fabuladora natural y sintética, matizada de humor, que impide el remansamiento de su prosa y la hace avanzar en busca de un desenlace cuya magia final no importa tanto como las plurales magias que se han desplegado por el camino”, Juan Manuel DE PRADA, *op. cit.*, p. 12.

¹⁶ Actitud que lleva a un crítico, a la hora de escribir una reseña sobre *Filosofía y Letras*, a la siguiente “confesión”: “Es incómodo escribir sobre De Santis. Imposible no pensar que se está riendo desde la primera línea que uno ha escrito”, Diego BAGNERA, «La risa del misterio», *Clarín*, 8 de agosto de 1999, <<http://www.literatura.org/deSantis/pdsC1.html>>, consultado el 25.03.2008.

la acción, apostar totalmente a la abstracción, a la escritura de la abstracción pura”¹⁷. Pero, como se verá ahora, De Santis va más allá de esta “cosmovisión abstracta” porque construye mundos fantásticos para sobrepasarlos.

2. Referencias a la realidad histórico-social en *Filosofía y Letras*

Esta transgresión de los límites de la explícita ficción formal se realiza en *Filosofía y Letras* debido al hecho de que irrumpen constantemente referencias al pasado socio-histórico argentino que se centran sobre todo en los años cincuenta y sesenta. Se trata, pues, de una época que durante mucho tiempo no despertaba excesivo interés debido a la magnitud de los sucesos posteriores de la historia de Argentina. Sin embargo, se presenta en la novela acertadamente también como época de represión y terror por haber sido un período marcado por una violenta dictadura militar.

Esta orientación hacia el pasado ya aparece al principio de la novela cuando el narrador caracteriza el edificio, el espacio, central de la narración, la porteña Facultad de Filosofía y Letras, como lugar depositario de la memoria de estas décadas en su cuarto piso, pues allí:

[...] en los pasillos se acumulaban carpetas deshechas por la humedad, la luz, las polillas; en los lomos se leían nombres y fechas de la década del cuarenta y del cincuenta. (p. 19)

Más adelante se recrea el ambiente de agitaciones y represiones políticas de estos años narrando la biografía de Homero Brocca. Pues se informa al lector de que la vida de Homero Brocca estaba marcada por el hecho de haber traicionado a los doce años a su padre, empleado del Correo Central, porque no colaboró en los años cincuenta en el control de la correspondencia de los opositores; y del castigo, que consistió en haber sido confinado una semana en su cuarto sin juguetes ni libros para matarlo “de aburrimiento” (pp. 96-97).

El clima de opresión, de terror y de guerra civil de aquellos años de dictadura militar se recrea, además, en una de las versiones del cuento escrito por el joven Brocca, titulado «Sustituciones», que se presenta en la novela en una versión hecha por Esteban Miró a base de las múltiples versiones que circulan de este texto, cuyo original no se puede identificar (pp. 75-80). Allí se describe que se trata de un texto político que sirvió para eludir

¹⁷ José SABLICH, *op. cit.*, p. 170.

la censura¹⁸ y que una vez instrumentalizado por el poder sirvió hasta para controlar los sueños de los hombres¹⁹. A este fúnebre ambiente se añade la caracterización del segundo lugar importante de la novela: la Casa Spinoza, como un hospital psiquiátrico cuyas

[...] instalaciones [se usaron] para la internación forzosa de intelectuales opositores. Muchos salieron de allí adictos al régimen, de otros nunca más se supo nada. Ahora, si existe, debe de ser un loquero común, castigado por las calamidades de la salud pública. (p. 90)²⁰

En contra de lo que pudiera suponerse, esta irrupción constante de referencias al pasado socio-histórico del país se adapta perfectamente al estatus fantástico de la novela, ya que sus enunciadores son en su mayoría poco fiables, como los dos detectives, o bien se trata de internos de la Casa Spinoza.

Para ambientar los distintos mundos que surgen en su novela, el autor crea al mismo tiempo una ciudad real, que se hace accesible por medio de nombres y lugares concretos²¹ y una ciudad, una topografía imaginaria, cuyos centros, la Facultad de Filosofía y Letras y el hospital, son paradójicamente lugares públicos, es decir lugares que normalmente son frecuentados por mucha gente y por ello son índices de una realidad cotidiana, pero que De Santis convierte en lugares cerrados ausentes de imágenes de muchedumbres, casi siempre poblados por solitarios o grupos pequeños²², para que se conviertan en espacios de lo fantástico y al mismo tiempo en luga-

¹⁸ “Algunas versiones son de una página, otras de más de cien. Nadie hace sus reemplazos con fines puramente estéticos, sino para escapar a los rígidos controles de los organismos encargados de la seguridad; al gobierno no le importa que el relato sea publicado, fingen no darse cuenta de que esconde mensajes secretos” (p. 79).

¹⁹ “Hace tiempo que ya nadie habla del relato. Cuando consulto a cualquiera me dice: ese cuento nunca existió, olvídate de todo, no hables de eso. Hay guardias en todos los pisos, hay un delator cada dos escritorios. Nadie me dice nada pero veo, en sus caras, que todos sueñan con el cuento. [...]. La divulgación del relato ha formado parte de un prolongado experimento que empezó hace años. No ha sido un medio de transmisión de mensajes, sino un solo mensaje eternamente repetido: una invitación a la muerte. [...] todos estamos metidos en un experimento. Hicieron circular el relato para probar que podían actuar incluso dentro de nuestros sueños” (p. 80).

²⁰ Aunque según una mujer que allí encuentra el protagonista se trata hoy en día de “un refugio para las mentes brillantes que no soportan la realidad” (p. 91).

²¹ Esta presencia de una concreta topografía porteña ha condicionado hasta el nombre propio del protagonista, pues según el propio De Santis “el apellido de Esteban Miró [...] lo encontré como nombre de calle en la esquina de su casa”, Raquel GARZÓN, «Un cadáver en la biblioteca», *Clarín*, 20 de junio de 1999, <<http://www.literatura.org/deSantis/pdsR1.html>>, consultado el 25.03.2008.

²² Hasta la lengua cuidada, formal y distanciada –poco tuteo– de los pobladores va en consonancia con estos espacios urbanos, y no se produce una proximidad entre los personajes, algo que hubiera requerido ahondar en su vida interior, objetivo poco adecuado para esta novela.

res que albergan lo indecible: las realidades traumáticas que vivía la gente bajo una dictadura militar. Esta opción por el contraste, es decir por una “topografía de la ambigüedad”²³ que permite que una ciudad real se haga de repente irreal por la inesperada irrupción de lo fantástico, es otro elemento que la obra de De Santis tiene en común con el quehacer literario de Borges y Bioy Casares²⁴. De Santis renuncia entonces a un “hallazgo de la novela negra: la ciudad como personaje, la arquitectura urbana como escenografía constante, sórdida y nostálgica”²⁵, para abrir espacios urbanos que permiten narrar tanto otra realidad que solamente se puede contar “irrealizando” la realidad como las consecuencias que resultaron de ella para la topografía de la ciudad porteña.

3. Una poética alternativa de la novela policial

Por fin hay que preguntarse por las consecuencias de esta confluencia entre intensas referencias socio-históricas y la novela de enigma a la manera borgesiana, tanto por la estructura genérica de la novela como en referencia a su opción como novela comprometida que, como acabamos de ver, tan declaradamente se muestra ya en el nivel metaliterario de la obra.

En cuanto a la estructura genérica, esta especial confluencia atañe fundamentalmente al pacto con el lector que en la novela policial tradicional se basa en la confianza del este con un narrador que le da pistas, a veces falsas, que finalmente le llevan a la solución del caso. Pero Pablo De Santis presenta un narrador y un detective universitario que son de lo menos fiable y que se mueven además en un ambiente de un marcado carácter fantástico. En consecuencia, el lector se mantiene alerta y tiene que ser seducido por el juego mental de la investigación. Para ello, la organización de la trama ostenta solamente momentos fantásticos en una de las dos historias que siempre contiene el policial, la del crimen o, mejor dicho, la de su génesis, puesto que condiciona la biografía del asesino, mientras que en la

²³ Término con que denomina María Luisa Bastos acertadamente la presencia de la ciudad de Buenos Aires en la obra de Borges, Bianco y Bioy Casares, Cf. María Luisa BASTOS, «La topografía de la ambigüedad (Buenos Aires en Borges, Bianco y Bioy Casares)» in *Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos*, Buenos Aires, Hachette, pp. 139-154.

²⁴ Sobre la apuesta por el contraste como elemento importante en la obra de Borges y Bioy Casares Cf. Noemí ULLA, «La trama de la ciudad» in Alfonso DE TORO y Susanne REGAZZONI (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra. Literatura – Ensayo – Filosofía – Teoría de Cultura – Crítica literaria*, Francfort a. M./Madrid, Vervuert/ Iberoamericana, 2002, pp. 215-229; p. 218.

²⁵ José SABLICH, p. 167.

historia de la investigación se renuncia casi completamente a tales implicaciones²⁶.

Parece ser una contradicción que lo fantástico condicione, por lo tanto, la parte en que se dan la mayoría de las referencias a realidades socio-históricas. Pero esta opción del autor tiene su lógica si se tiene en cuenta que, según la teoría de lo fantástico de Renate Lachmann, el funcionamiento como depósito de la memoria es consustancial a lo fantástico²⁷. Si una de sus funciones fundamentales consiste en recuperar y poner de manifiesto partes del pasado que han sido eliminadas o reprimidas por la cultura actual, lo “otro” de la cultura se comunica, se manifiesta a través de mundos alternativos.

Hay que tener en cuenta que la reivindicación de la memoria histórica en Argentina sigue siendo hasta hoy día muy intensa, gracias sobre todo al compromiso de las organizaciones de víctimas, que se opusieron inmediatamente después de la dictadura militar a la política del olvido, estrategia con respecto al pasado a que tendieron los gobiernos desde Alfonsín hasta Duhalde: la memoria se convirtió en un medio de resistencia contra el olvido. Así, la aportación de Pablo De Santis en la actualización del género policial consiste en haber convertido un género que todavía en los años ochenta y noventa funcionaba primordialmente como literatura de denuncia, en un depósito alternativo de la memoria colectiva, pero sin renunciar por ello a uno de los fundamentos del género: el entretenimiento, algo que supone conocer el gusto y los condicionamientos del lector; y algo que también garantiza lo fantástico, pues lo “irreal” pone asimismo en tela de juicio la categoría de lo real que implica la ambición de una representación total de nuestro mundo, marcado por una cada vez más creciente complejidad, por una realidad a la manera de McOndo, globalizada y virtual, irreal y uniformada. Ante estas estructuras que condicionan los gustos del lector, De Santis opta por contar una novela policíaca de un modo distinto a sus antecesores directos, invitando al lector a un pacto que acepta la relatividad

²⁶ A la hora de ser preguntado por Enrique Bueres en una entrevista por su novela *Filosofía y Letras* y “las pretensiones que alberga”, De Santis niega perseguir con sus novelas “pretensiones algunas” para aclarar enseguida: “Me gusta lo que llamo literatura de imaginación, y que puede participar del policial con algunas inquietudes que lo exceden, de la literatura fantástica y de ciertas variantes de la ciencia ficción que nos liberan de idiolectos extraterrestres y de descripciones agobiantes de planetas remotos. Me gustaría que mis libros fueran leídos en esa tradición”, Enrique BUERES, «Pablo de Santis, todo un enigma», in *Clarín*, 24, 4, 1999, pp. 28-36, aquí p. 31.

²⁷ Renate LACHMANN, *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt, Suhrkamp, 2002, p. 10 *passim*.

de lo real, marcándolo como parte del juego literario²⁸. Por medio de esta invitación al lector a un desafío intelectual, rescata la historia e instaura al mismo tiempo un depósito de memoria cuya ambigüedad y carácter contradictorio queda patente a cada instante.

En *Filosofía y Letras* se produce además una vasta discusión sobre el género policial que se enuncia explícitamente –de manera irónica, eso sí– a la hora de la *mise en abyme* al final de la obra, cuando *Filosofía y Letras* se revela como el protocolo de los sucesos que organizó Brocca, antes autor de literatura fantástica²⁹, para cumplir con su estética de “novela realista”, cuyo máximo exponente, lógicamente, ve en una novela policíaca, puesto que “para una novela no había nada mejor que un asesinato. Luego del crimen comenzó la redacción definitiva” (p. 201). Implícitamente esta discusión genérica se produce a través de la ya mentada hibridación estructural y referencial. Con ella De Santis realiza una relectura y reescritura críticas de la tradición del policial argentino, pues cuestiona tanto la tradición borgesiana como la tendencia del policial argentino en los años setenta y ochenta³⁰ confundiendo las dos, o mejor dicho, haciéndolas objeto de una tensa relación. De ello surge una tercera vía de la que todavía no parece haber tomado nota la crítica.

En un debate sobre el género policial argentino bastante intenso, sobre todo en los últimos años, se distinguen casi unánimemente la implicación política-social del género y su ruptura con las tradiciones inglesas o norteamericanas del *hard-boiled* como el rasgo más importante de la actual novela policial argentina. María Laura de Arriba formula el paradigma cuando extrae de su análisis del estado actual del género negro en Argentina la siguiente conclusión:

La narrativa policial argentina, en efecto, tanto en la realización vernácula clásica como en la expresión dura o negra local, traza una distancia irreductible con la territorialidad del canon –ya sea la de la

²⁸ El potencial innovador de esta configuración de la novela policial se pone de manifiesto todavía más claramente teniendo en cuenta que la mayoría de los críticos de la novela policial en Argentina reivindicaron la aportación de este género para la memoria colectiva, pero refiriéndose sin excepción al género policial duro y su impacto realista (véase p. ej., SABLICH, p. 182).

²⁹ Brocca despreciaba estos trabajos anteriores que pertenecían, según su juicio, a la mera literatura. Su última novela ignoraba estos desórdenes de la imaginación y se limitaba a contar hechos reales (p. 197).

³⁰ Esta novela negra argentina de los años setenta y ochenta es caracterizada acertadamente por María Cristina Pons a través de un análisis de dos novelas de estos años de Osvaldo Soriano, en su artículo: «La novela argentina. Parodia y homenaje en dos novelas de Osvaldo Soriano» in *Universidad de México*, 549, México D.F., pp. 28-34.

tradición inglesa o la de la norteamericana— y, al mismo tiempo, se desplaza del sistema literario nacional y de sus modelos jerárquicos al proponer una escritura marginal y popular, una escritura para los que no saben leer que pasa por el olvido de una cultura pesada y por un mundo ajeno a toda estructura significativa. Lo policial, en Argentina, hace mapa con el género, es variación, construcción, conquista del modelo. Su focalización no está en el hecho policial aislado sino en la relación de éste con el contexto social, de allí que la presencia de lo ideológico sea mucho más marcada en ella.³¹

Néstor Ponce parece apoyar este enfoque a la hora de caracterizar la figura del detective en la novela policial argentina a finales del siglo XX cuando explica que:

El detective argentino, abotargado por un Estado en el que no puede fiar sus esperanzas de final feliz [...] más que explicar una realidad sin enigmas, la expone con todos sus encantos y sus horrores.³²

Una argumentación parecida formula Gail González en uno de los más recientes estudios sobre la evolución de la novela policial argentina de la época de la posdictadura constatando que:

Se aprecia un cambio fundamental, si no tanto en las técnicas estilísticas, por lo menos en los propósitos de los autores de las narrativas policiales, entre las narrativas escritas bajo el poder represivo de la dictadura (1976-1983) y las escritas después³³,

para luego, desde un análisis de una novela de Juan José Saer y de Graciela Montes de los años noventa, explicar que este cambio consiste en el hecho de que la novela policial argentina de la época de la posdictadura se destaca como género que lucha tanto contra la desmemorización y para la recuperación de la memoria de los años de dictadura, como para la “imaginación de un futuro en el cual no vuelven a repetir los horrores del pasado”³⁴.

Pero hay un breve artículo en que se presenta un concepto con el que modelar la especial índole de la novela *Filosofía y Letras* de Pablo De Santis³⁵. Se trata de un resumen de una disertación doctoral, en prensa, sobre la

³¹ María Laura DE ARRIBA, «El género negro en Argentina: continuidades y rupturas» in *Río de la Plata*, 17-18, 1996/97, p. 597.

³² Néstor PONCE, *op. cit.*, p. 576.

³³ Gail GONZÁLEZ, «La evolución de la novela policial argentina en la posdictadura» in *Hispania*, 90, mayo de 2007, p. 253.

³⁴ *Ibidem*, p. 262.

³⁵ Se acaba de anunciar además un estudio sobre el relato policial argentino desde 1880 hasta 2000, pero debido a su título es de suponer que se centrará también en el análisis del papel clave de este gé-

novela policial alternativa hispanoamericana. En este artículo, el autor esboza escuetamente su concepto de la novela policial alternativa hispanoamericana y señala, entre otras características, “la tendencia [...] de confundir realidad y ficción a partir del uso inteligente de mecanismos de referencialidad y alusión”³⁶, así como “una visión crítica de la sociedad”, el recurrente “uso de la parodia y sátira” y una acusada conciencia y un amplio conocimiento del género³⁷. La novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño es considerada por Trelles como el máximo exponente de esta novela policial alternativa latinoamericana y señala como

[...] uno de los más remarcables aspectos de este libro [...] la manera en la que Bolaño invita al lector a jugar [...] a través de mecanismos que mezclan la realidad con la ficción, los hechos con las conjeturas y los personajes apócrifos con los históricos.³⁸

Así pues, tras este recorrido por las variantes de la novela policíaca argentina, y en vista de que la novela *Filosofía y Letras* cumple todas las características mencionadas, la conclusión que se desprende es que se debería contar a Pablo De Santis, sin duda, como uno de los más interesantes partidarios y cultivadores de la novela policial alternativa latinoamericana. Ello, desde luego, habida cuenta de que sería un encasillamiento demasiado estrecho, como lo suele ser todo concepto genérico; y para muestra su última narración, *El enigma de París*, en la que destacan otros elementos muy distintos, pero que a la par cumple perfectamente algunos de los requisitos de la novela policial alternativa.

nero para narrar los violentos sucesos de las dictaduras, Cf. Sonia MATTALIA, *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, 2008.

³⁶ Diego TRELLES PAZ, «Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)» in *Aisthesis, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 40, 2006, p. 89.

³⁷ *Ibid.*, p. 90.

³⁸ *Ibid.*

Nota sobre «Clone» de Julio Cortázar: una lectura a la luz del paratexto

Maud GAULTIER
Université de Provence

«Clone» de Julio Cortázar, es un cuento del libro *Queremos tanto a Glenda*, publicado en 1980, que nos sumerge en un mundo muy apreciado por nuestro autor, el de la música. La música como principal eje organizador de una obra¹, como inspiradora e incluso instigadora de la trama del cuento; pero ante todo sencillamente como un arte que atravesó las edades, forjando así una historia, de la cual Cortázar recuerda alguna que otra anécdota, sacada, como lo explica él mismo, de “la tapa de los discos”². «Clone» empieza entonces con la evocación de la figura de un compositor del Renacimiento, Carlo Gesualdo, cuya doble identidad de músico de talento y de asesino cruel sirve de punto de partida al relato y al juego narrativo complejo que se va desarrollando en su seno. Se trata de un vaivén incesante entre, por un lado, un “presente” en que se mueven los personajes ficticios representados por un grupo de madrigalistas que interpretan la obra de Gesualdo, y por otro lado un “pasado” que no es sino la historia, cuatro siglos antes, del autor de dicha obra, o sea el famoso Príncipe de Venosa. El célebre madrigalista debe su notoriedad no sólo a su talento de músico, sino a su fama de asesino: la presencia subterránea de la noche fatídica del 16 de octubre de 1590, durante la cual el músico italiano asesinó o mandó asesinar a su mujer y a su rival, lleva el relato hacia su trágico desenlace; convergen las historias paralelas, y, aunque el final es solamente

¹ Se puede pensar en la forma en que Milan Kundera se vale de la metáfora de la composición musical para describir sus novelas. Cortázar, en «Clone», construye un verdadero cuento *polifónico* de manera análoga a la forma en que Milan Kundera define el término en su capítulo «Diálogo sobre el arte de la composición» del famoso ensayo *El arte de la novela*. Cf. Milan KUNDERA, *El Arte de la Novela*, Barcelona, Tusquets, 1986.

² Julio CORTÁZAR, *Los relatos 2, Juegos*, Madrid, Alianza editorial, 2002, p. 279.

sugerido, el lector entiende que uno de los miembros del grupo vocal reproduce el acto del músico asesino, matando a su mujer por celos³.

Aunque voluntariamente simplificada aquí, la trama de este cuento puede leerse como la representación de una realidad, que podemos tachar de “típicamente cortazariana”, tal como existe en otros cuentos fantásticos de nuestro autor. Pero nuestro relato se prolonga en un paratexto, presentado como una nota del autor que nos revelaría el proceso de génesis de la obra. En efecto, esta nota vuelve a sumergirnos en la historia musical, pero en otros tiempos y otro lugar: Cortázar explica que «Clone» es el resultado de un desafío, el de ajustar la narración a una forma musical precisa, *La ofrenda musical* de Johann Sebastian Bach. La razón aparente, confesada explícitamente por el propio autor de este paratexto, es hacer entrar a los lectores curiosos en la “cocina literaria”⁴ del escritor, instruyéndolos sobre el proyecto estético que prevaleció durante la elaboración del cuento. Vista de esta manera, esta nota del autor podría ser prescindible, ya que serviría sólo para un tipo de lector deseoso de ir “más allá” de su lectura, “más allá” del cuento mismo. En realidad, vamos a ver que esta nota tiene una incidencia muy fuerte sobre el relato mismo, cuyo sentido cabal no se puede apreciar sin la nota: podemos afirmar, parafraseando a Dorita Nouhaud, que “la nota “es” Texto y no paratexto”⁵.

Al desarrollar dos historias paralelas, y encajadas, cuyo sentido se revela gracias a la confrontación de ambas, «Clone» se convierte en el relato de una pesquisa. Una pesquisa bastante peculiar, por cierto, ya que se trataría de buscar una verdad oculta detrás de hechos que ocurrieron cuatro siglos antes. Pero la peculiaridad de la pesquisa se debe ante todo a que su resultado sea sugerido por medio de la intervención de lo fantástico. En efecto, cuando los personajes evocan de manera casi obsesiva el crimen de Gesualdo, preguntándose numerosas veces “por qué la mató”, ignoran que indirectamente están tratando de entender el sentido de un evento que to-

³ Desde una perspectiva “kunderiana”, estas dos historias paralelas, que pueden ser asemejadas a líneas musicales, organizadas contrapuntualmente, al converger, terminan convirtiéndose en un verdadero acorde armónico. La música, que aparecía como tema, como ingrediente principal, como componente del cuento, o sea como contenida “dentro” del cuento, se convierte entonces en algo más bien “envolvente”, ya que nos damos cuenta que rige la estructura misma del relato.

⁴ “Hubo así la “cocina literaria” imprescindible; la telaraña de las profundidades habría de mostrarse en su momento, como ocurre casi siempre.”. Julio CORTÁZAR, *Los relatos 2, Juegos, op. cit.*, p. 277.

⁵ Dorita Nouhaud utiliza esta expresión en su estudio del sistema de las notas de pie de página en Borges, afirmando que “les notes font Texte et non pas paratexte.”. Dorita NOUHAUD, *Texte, paratexte, architexte*, La busca de Averroes de J. L. Borges. Séminaire Amérique Latine. [en línea] <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/nouhaud.pdf> (página consultada el 16 de junio de 2009).

davía no aconteció: el crimen que tendrá lugar en el seno mismo del grupo de madrigalistas. Por lo tanto, si, como lo afirman los especialistas que lo estudiaron⁶, «Clone» puede ubicarse dentro del género policial, o “fantástico-policial”⁷, no es únicamente por centrarse el relato en un crimen pasional que desemboca a su vez en un crimen de la misma índole. Ya desde la primera página, Paola, uno de los miembros del grupo, exclama:

[...] habría que **buscar más atrás, más abajo**, Carlo Gesualdo encontró a su mujer en la cama con otro hombre y los mató o los hizo matar, ésa es la **noticia de policía** o el flash de las doce y media, todo el resto (pero seguramente en el resto se esconde la **verdadera noticia**) habría que buscarlo y no es fácil después de cuatro siglos.⁸

Cuando se lo contempla ya no como simple *fait divers*, el crimen de Gesualdo encerraría entonces otra realidad, inmanente, subterránea, que va emergiendo paulatinamente. No por medio de una pesquisa clásica, a cargo de un personaje detective –y encontramos aquí la segunda originalidad de esta pesquisa–, sino gracias a un juego sutil de escritura.

Así, la clave del enigma radica, desde este punto de vista, en la forma en que se tiene que examinar la cadena temporal. Dos personajes encarnan en el texto dos maneras radicalmente diferentes de considerar los acontecimientos; por una parte, Roberto convoca otro género musical, el tango, para defender la idea de que el crimen de Gesualdo no es sino “un tango más”, o sea la expresión estereotipada de un arquetipo que va repitiéndose eternamente a través de los actos de tal o cual individuo. Esto aparece claramente en la cita siguiente:

¿Por qué la mató? **Lo de siempre**, le dice Roberto a Lily, la encontró en el bulín y en otros brazos, como en el tango de Rivero.⁹

Por otra parte, otro personaje, Paola, afirma, continuando con la metáfora del tango, que “ya no se canta la misma cosa”¹⁰: con esta frase, los acontecimientos quedan así de nuevo situados en un hilo temporal cronológico, y pueden encontrar su sitio dentro de una Historia que no volvería a repetirse

⁶ Ver por ejemplo Rosa PELLICER, «Julio Cortázar y el género policíaco» in Joaquín MANZI (dir), *Cortázar, de tous les côtés, La licorne*, N° 60, 2002, pp. 135-151.

⁷ Raúl SILVA-CÁCERES, *El árbol de las figuras, Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1997, p. 127.

⁸ Julio CORTÁZAR, *Los relatos 2, Juegos, op. cit.*, p. 262. El subrayado es nuestro.

⁹ *Ibid.*, p. 268. El subrayado es nuestro. Edmundo Rivero fue fundador del legendario “Viejo Almacén”. Nació en Avellaneda en 1911, y murió en Buenos Aires en 1986.

¹⁰ *Ibid.*

eternamente... Huelga decir que Cortázar navega aquí precisamente entre las dos posturas y, en oposición con sus personajes, no propone ninguna visión dogmática o definitiva de la cuestión; sin embargo, el estudio pormenorizado de los tiempos verbales utilizados en el cuento permite darnos indicios: en efecto, la manera en que un mismo acontecimiento puede ser relatado tanto en presente, como en pasado o en futuro, en función del párrafo en el cual va insertado, ilustra la manera en que el cuento quiebra toda linealidad temporal. Lo componen diez y nueve párrafos, agrupados en diez y seis secciones, con la alternancia temporal siguiente: presente, pasado, futuro, presente, presente, pasado/presente, presente/presente, futuro, pasado, pasado, presente, pasado, presente, presente, pasado, futuro/gerundio (pasado). Esta alternancia temporal es la que en definitiva termina imponiéndose: más allá del orden de los acontecimientos mismos, esta estructura prevalece sobre una lógica que supone que el tiempo verbal empleado para relatar un evento, debe estar acorde con su postura en una línea cronológica. Se crea de esta forma un torbellino que instaura como una equivalencia, entre lo que pasa, lo que pasó o lo que pasará. La relación entre los acontecimientos se vuelve por consiguiente totalmente enigmática, el tiempo es de naturaleza fundamentalmente huidiza, inasible: en el final de «Clone», “la puerta deja entrar a un visitante –Gesualdo, Mario¹¹– que vendrá pasado mañana o vino ayer”¹².

Este trastorno de lo que podemos llamar la Historia Causal, así como el tratamiento fantástico del enigma, sacan a luz el sentido del evento principal del cuento, o sea la “coincidencia” sobre la cual todo el cuento se construye (la repetición en el grupo de madrigalistas del acto criminal de Gesualdo). Roland Barthes define la relación de coincidencia como:

[...] un signo a la vez indescifrable e inteligente: es en efecto a través de una suerte de transferencia [...] que los hombres acusan al Destino de ser ciego: el destino al contrario es malicioso, construye signos, y son los hombres quienes son ciegos, incapaces de descifrarlos.¹³

¹¹ Inserción mía. Mario es el marido y presunto asesino de Franca, la que desaparece al final del cuento.

¹² Julio CORTÁZAR, «Del sentimiento de lo fantástico» in *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Debate, 1993, p. 68.

¹³ “un signe à la fois indéchiffrable et intelligent : c’est en effet par une sorte de transfert [...] que les hommes accusent le Destin d’être aveugle : le destin est au contraire malicieux, il construit des signes, et ce sont les hommes qui sont aveugles, impuissants à les déchiffrer.”. Roland BARTHES, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p. 202. La traducción es nuestra.

No es inocente que estas palabras de Roland Barthes, muy cercanas en muchos aspectos a las de Cortázar cuando define lo fantástico, estén sacadas de su artículo « Structure du fait divers ». Una de las fuerzas del cuento «Clone» es, en efecto, la de construir un enigma de orden fantástico, apoyándose precisamente en la estructura del “suceso”. Si para Cortázar el sentimiento de lo fantástico es el eco “de un orden que puede usarnos en cualquier momento, para uno de sus mosaicos”¹⁴, Roland Barthes, por su parte, explica:

[...] podríamos decir que la causalidad del suceso no deja de ser sometida a la tentación de la coincidencia, y que inversamente a la coincidencia le fascina continuamente el orden de causalidad. Causalidad aleatoria, coincidencia ordenada, el suceso se constituye en el punto de encuentro de estos dos movimientos: en efecto ambos terminan cubriendo una zona ambigua *donde el acontecimiento se vive plenamente como un signo cuyo contenido queda sin embargo inseguro*. Estamos, si se quiere, no en el mundo del sentido, sino en el mundo del significado; este estatuto es probablemente el de la literatura, orden formal en el cual el sentido a la vez se plantea y se decepciona [...].¹⁵

Ahora bien: ese lector, que no puede dejar de considerar como signo de alguna voluntad, de algún sentido oscuro, oculto, la repetición del crimen de Gesualdo, se encuentra en «Clone» dentro de un mundo saturado de signos. El carácter voluntariamente enmarañado de la enunciación cultiva en efecto esta tensión entre la necesidad por parte del lector de encontrar un sentido, y el esfuerzo que tal búsqueda supone. La trama se corporiza en un relato fragmentado, formado por la yuxtaposición de segmentos de discurso que provienen de los ocho personajes del cuento, los ocho madrigalistas del grupo vocal al que uno de los personajes llamará “clone”. Este juego polifónico, que hace referencia a la estructura misma del madrigal, no sólo se ve legitimado por la importante coherencia entre el fondo y la forma: como lo demuestra la Profesora Adriana Castillo de Berchenko, en su estudio sobre la naturaleza de la voz narrativa en «Clone», “las fuerzas

¹⁴ Julio CORTÁZAR, «Del sentimiento de lo fantástico», *La vuelta al día en ochenta mundos*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵ « on pourrait dire que la causalité du fait divers est sans cesse soumise à la tentation de coïncidence, et qu'inversement la coïncidence y est sans cesse fascinée par l'ordre de causalité. Causalité aléatoire, coïncidence ordonnée, c'est à la jonction de ces deux mouvements que se constitue le fait divers: tous deux finissent en effet par recouvrir une zone ambiguë où l'événement est pleinement vécu comme un signe dont le contenu est cependant incertain. Nous sommes ici, si l'on veut, non dans un monde du sens, mais dans un monde de la signification ; ce statut est probablement celui de la littérature, ordre formel dans lequel le sens est à la fois posé et déçu [...] ». Roland Barthes, *op. cit.*, p. 203. La traducción es nuestra.

del amor y de la muerte, del odio y de la venganza, incumben a la música. Esta es a la vez su vínculo y su vehículo”¹⁶. Cabe notar por otra parte que el éxito internacional del grupo de madrigalistas se debe a la manera en que, para interpretar el repertorio del Príncipe de Venosa, intentaron acercarse lo más íntimamente posible a su esencia:

Cada voz, cada acento debía hallar ese esquivo centro del que surgiría la realidad del madrigal y no una de las tantas versiones mecánicas que a veces escuchaban en discos para comparar, para aprender, para ser un poco Gesualdo, príncipe, asesino, señor de la música.¹⁷

La pesquisa llevada a cabo a través del texto sobre el resurgimiento del asesinato tenía que “recrear” la realidad del madrigal, con todos los recursos narrativos posibles... unos madrigales que por otra parte, por un hermoso efecto de espejo, no hablan sino de amor, de venganza y de muerte¹⁸.

Si las letras de los madrigales llevan en sí toda la problemática amorosa a la cual el grupo vocal ha de enfrentarse, hay que subrayar que también la escritura musical de Gesualdo parece tener alguna incidencia sobre la manera en que van desarrollándose los acontecimientos en el relato de Cortázar.

Conocido por llevar el arte de la disonancia expresiva hasta su colmo, Carlo Gesualdo es el personaje histórico del cual parte toda la historia de «Clone»: una historia de disgregación de un grupo perfectamente unido, de descomposición de un acorde perfecto (o de un perfecto acuerdo), de un “conjunto”, “eso que otro personaje habría de calificar de *clone*”¹⁹. En el vocabulario musical, la disonancia es precisamente un acorde no consonante, o sea la disolución de la armonía de un acorde. No es de extrañar enton-

¹⁶ “[...] les forces de l’amour et de la mort, de la haine et de la vengeance, sont ici le ressort de la musique. Elle est à la fois leur lien et leur porteuse.” Adriana CASTILLO de BERCHENKO, « L’ambiguïté narrative dans « Clone » de Julio Cortázar » in *La voix narrative. Cahier de narratologie*, Nice, Actes du colloque international avril 2000, publication du Centre de Narratologie Appliquée de la Faculté de Lettre, Arts et Sciences humaines, n° 10, Tome I, 2001, p. 269. La traducción es nuestra.

¹⁷ Julio Cortázar, *Los relatos 2, Juegos*, op. cit., p. 267.

¹⁸ Podemos citar como ejemplo este fragmento del libro V, estrofa XI, de los madrigales a cinco voces de Gesualdo: “Mercè grido piangendo / Ma chi m’ascolta? Ahi lasso, io vengo meno, /Morrò dunque tacendo. /Deh, per pietade almeno, /Dolce del cor tesoro, /Potessi dirti pria ch’io mora: “lo moro!”” Traducción: “Merced gritó llorando /¿Pero quién me escucha? Ay, desvanezco / Moriré pues callando. /Por piedad al menos, /Dulce tesoro de mi corazón, /pudiera decirte antes de que muera: “¡Muero!””, Carlo GESUALDO, *Madrigaux. Les Arts Florissants*, Christie William, dir. HMG501268-1988 (rééd. 2009).

¹⁹ *Ibid.*, p. 278.

ces que, si la historia se desenvuelve en el mundo de la música, la voz narrativa utilice, para caracterizar a los personajes, o aludir a algunas de las acciones, términos musicales. Así, un breve episodio amoroso entre dos miembros del grupo vocal se convierte en un “rápido **interludio** sin mañana”²⁰, una idea fija se convierte en “una especie de *cantus firmus* en torno al cual gira la vida del grupo.”²¹ Cuando a Lily y a Roberto se les ocurre la misma idea, se dice que “Roberto y Lily lo piensan **al unísono**”²² y los conflictos del grupo se desarrollan “Como en **una modulación ascendente**”²³... Se podrían multiplicar los ejemplos.

Finalmente, ya que la música está presente en todos los estratos del texto, el cuento mismo, de manera metafórica, termina ciñéndose a la forma de un madrigal gesualdiano.

Es por lo menos lo que puede pensar el lector al concluir la lectura del cuento, antes de descubrir la existencia del paratexto titulado «Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe.»²⁴. En esta nota, Cortázar revela la manera en que concibió «Clone»: partió de una obra de Bach, que le sirvió de “marco estructural” para la construcción de su relato. El escritor afirma:

En este relato la “grilla” consistió en ajustar una narración todavía inexistente al molde de la *Ofrenda Musical* de Juan Sebastián Bach.²⁵

Por lo tanto, dicho de otro modo, al término de nuestra lectura, ¡si bien creemos haber escuchado un madrigal gesualdiano, no fue así; en realidad, acabamos de oír, tal como lo habíamos señalado al principio de este trabajo, la *Ofrenda musical* de Johann Sebastian Bach! Esta obra, también polifónica, ya que la constituyen cánones, fugas, *ricercari*, aparece como la macroestructura de «Clone», en la medida en que las diez y seis secciones desarrolladas dentro del cuento se ajustan a la organización de la obra de

²⁰ *Ibid.*, p. 263. El subrayado es nuestro.

²¹ *Ibid.*, p. 268. El subrayado es nuestro.

²² *Ibid.* El subrayado es nuestro.

²³ *Ibid.*, p. 267. El subrayado es nuestro.

²⁴ Cortázar cuenta en varias ocasiones que le gustaba mucho consultar la tapa de los discos y que su gran cultura musical se nutría principalmente de los conocimientos adquiridos interesándose en las informaciones proporcionadas junto con los discos, en las tapas. Es de notar cómo Cortázar reproduce aquí esta especificidad del objeto disco, que viene con el disco mismo, o sea la obra misma, y su tapa, o sea una glosa de dicha obra. «Clone» es evidentemente el disco, y «Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe», la tapa...

²⁵ Julio Cortázar, *Los relatos 2, Juegos*, op. cit., p. 276.

Bach, por lo menos en una de sus versiones.²⁶ Además, cada personaje del cuento no es sino la representación de uno de los instrumentos (o líneas musicales) de la obra. A su vez cada personaje del grupo vocal tiene una tesitura propia (por ejemplo, Roberto representa el violoncello, y es barítono).

Una serie de requisitos formales presidieron a la elaboración del cuento, y esta nota tiene como objetivo comunicarnos las “reglas del juego”. La nota aparece por lo tanto como un verdadero paratexto, exterior al cuento mismo, que permita a un lector curioso restablecer, partidura en mano, el juego de las correspondencias entre música y texto. En realidad, los vínculos entre el texto y el paratexto son mucho más sutiles de lo que parece a primera vista, y de lo que el mismo Cortázar pretende en su nota.

Primero, el título de la nota («Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe») materializa la relación entre Gesualdo, el príncipe vengador, y la *Ofrenda musical*; en efecto, como lo recuerda la misma nota, el tema de esta obra musical fue impuesto a Bach por el rey de Prusia, Federico II el Grande. No sólo hay un paralelismo de estructura entre «Clone» y la *Ofrenda*, sino también la reproducción del mismo proceso creativo: se trata de escribir dentro de un marco formal preciso.

Se traslada entonces el enfoque principal del cuento, ya que los vínculos entre el creador y la creación emergen como nuevo centro de gravedad del relato. Dichos vínculos recibían ya un tratamiento “temático” por medio de las relaciones entre los distintos miembros del grupo entre sí, así como con el compositor al que interpretan. Ahora se puede explorar cómo se delinea otro tipo de tratamiento, gracias al aporte del paratexto: en efecto, si se considera la nota como parte integrante del texto, irrumpe en el cuento la voz del escritor mismo (Cortázar que comenta su propio relato), lo cual pone en abismo el proceso creador que presidió a la elaboración de «Clone». Se puede, a raíz de esta observación, incluir a «Clone» dentro de los cuentos de Cortázar en los que éste se expresa en nombre propio, en los que la voz del narrador coincide –o finge coincidir– con la del escritor. Siguiendo esta perspectiva, se puede asemejar «Clone» a un relato tal como *Diario para un cuento*, sacado del mismo volumen *Queremos tanto a Glenda*. El hecho de que, en el caso de «Clone», la aparición del escritor

²⁶ La *ofrenda musical* propone un esquema que deja muchas libertades al artista que la ejecuta, tanto a nivel del orden de los distintos segmentos, como a nivel de la elección de los instrumentos para interpretar cada una de las líneas musicales que conforman la obra.

está deportada en el paratexto, no debe engañarnos: se trata, para Cortázar, de afirmar una vez más la existencia de una línea oblicua e irónica, incluso fantástica, entre Gesualdo, el “clone” (como personaje principal del cuento), Federico II el Grande, Johann Sebastian Bach, Cortázar... gracias a un juego de espejos que no puede sino dar vértigo. Además, si nuestro cuento resulta ser la transposición literaria de una técnica de composición musical (basada ella también en un juego de transposición, el *thema regium* transformado en fuga), no hay que olvidar que, a la inversa, el arte del madrigal radicaba en una traducción musical de los textos poéticos. En efecto,

La regla principal consistía en compenetrarse del texto que había que poner en música, con el fin de traducir todo su significado y de sugerir musicalmente palabras y sentido.²⁷

Esta continuidad absoluta entre el relato propiamente dicho y la nota (¡podríamos ironizar sobre el sentido “musical” de la palabra “nota”!) se ve confirmada por la recurrencia dentro de ambos textos de un mismo motivo, el de la telaraña. Dentro del cuento mismo, los madrigales “tejidos” por Gesualdo están vistos como unas “telarañas” en las cuales los distintos miembros del grupo de madrigalistas van a quedar presos²⁸. En el paratexto, lo que aparece como una telaraña es el mismo proceso de escritura del cuento. En esta telaraña de la escritura, caen presos todos los personajes, tanto los personajes históricos (Gesualdo, Bach, y de alguna forma el mismo Cortázar en calidad de personaje), como los personajes ficticios (los madrigalistas).

En el mismo segundo la ausencia forzosa de Franca y la historia de Carlo Gesualdo, que había subtendido todo el proceso de la imaginación, fueron la mosca y la araña en la tela.”²⁹,

²⁷ “La règle principale consistait à bien se pénétrer du texte à mettre en musique afin de traduire toute sa signification et de suggérer musicalement mots et sens.”. François HARQUEL, « Les grandes périodes du chant choral, essai de périodisation, 2^{ème} partie », *L'art du chant choral en Italie au dix-huitième siècle*, Ediciones “A cœur joie”, n° 43, 1984, p. 31. La traducción es nuestra.

²⁸ “[...] el de Venosa los apuñaleó en persona o acaso sus sayones, antes de huir de la venganza de los hermanos de la muerta y encerrarse en castillos **donde habrían de tejerse a lo largo de los años las refinadas telarañas de los madrigales.**” “Es curioso”, piensa Mario, “que alguien capaz de concebir el universo sonoro que surgía de los madrigales se vengara tan crudamente, tan a lo taita barato, **cuan-do le estaba dado tejer la telaraña perfecta, ver caer las presas, desangrarlas paulatinamente, madrigalizar una tortura de semanas o de meses.**” Julio CORTÁZAR, *Los relatos 2, Juegos, op. cit.*, p. 268. El subrayado es nuestro.

²⁹ *Ibid.*, p. 277.

explica el narrador de la nota, después de aludir al proceso creativo de elaboración del cuento utilizando los términos de “telaraña de las profundidades”³⁰.

Si tomamos en cuenta todos esos elementos, la relectura de «Clone» a través del prisma de su paratexto reorienta también el sentido profundo de la trama fantástico-policíaca: en efecto, si la desaparición del personaje de Franca aparentaba ser el fruto directo de la “madrigalización”³¹ – neologismo creado por el mismo Cortázar– de su propio crimen por parte de Gesualdo, nos damos cuenta de repente que resulta en realidad de una causalidad de otro orden. Cortázar explica que la *Ofrenda musical* se termina con un movimiento en el cual tenían que figurar todos los instrumentos, menos uno. Dos cadenas causales, encajadas una en otra, vienen a sellar la suerte de Franca. Por eso esta especie de allanamiento del flujo temporal, tanto como la abolición de alguna “estanquidad” tranquilizadora entre las épocas, encubren un sentido todavía más enigmático de lo que podemos suponer.

La relectura del relato tiene que hacerse, a raíz de eso, a todos los niveles del texto. Cada elemento termina cobrando una doble significación, acaba teniendo un nuevo alcance, de tal modo que la *Ofrenda musical* aparece como la estructura que subtiende, pero que también desestabiliza, a la vez que la enriquece, la primera lectura que habíamos hecho del cuento. Por ejemplo, comprendemos por fin por qué ese grupo, que interpreta unos madrigales a cinco o seis voces, está conformado por ocho miembros. La presencia de ocho cantantes era no obstante coherente sin necesidad de recurrir al paratexto, por dos razones: primero el narrador de «Clone» nos informa que la obra de Gesualdo no representaba la totalidad del repertorio del grupo (bien podían recurrir a ocho cantantes para adaptarse al resto de su repertorio); y segundo, en el libro quinto de los madrigales de Gesualdo, o sea el repertorio preciso de nuestro grupo vocal,

[...] dentro de cada madrigal, cada tesitura se encuentra bastante bien definida y un solo cantor puede fácilmente sostenerla, pero varía mu-

³⁰ *Ibid.*, p. 278.

³¹ “Es curioso”, piensa Mario, “que alguien capaz de concebir el universo sonoro que surgía de los madrigales se vengara tan crudamente, tan a lo taita barato, cuando le estaba dado tejer la telaraña perfecta, ver caer las presas, desangrarlas paulatinamente, **madrigalizar** una tortura de semanas o de meses”. *Ibid.*, p. 272. El subrayado es nuestro.

cho de un madrigal a otro, y un equipo de ocho intérpretes [ha de requerirse] para adaptarse a la lectura del libro entero.³²

En resumidas cuentas, los dos sistemas (el sistema bachiano y el sistema gesualdiano), –y esto es precisamente lo que hace toda la fuerza de la escritura de Cortázar– se superponen armoniosamente sin contradecirse jamás.

Demás estás por decir que lo que habíamos presentado como las metáforas musicales de los sentimientos de los personajes (la imagen del *cantus firmus*, de la modulación ascendente, etc.) resulta, a la luz del paratexto, de un orden superior dictado por la macroestructura del relato, por el *tempo* y la estructura de cada uno de sus movimientos: encontramos entonces en las distintas partes de la *Ofrenda Musical* un «Canon en modulación ascendente» o un «Canon al unísono». Esta doble interpretación de los términos musicales puede incluso culminar en juegos de palabras, como por ejemplo en la última frase del cuento: el adverbio “desconcertadamente”³³ designa por un lado el “desconcierto” de los espectadores frente al anuncio que estipula que el concierto no va a tener lugar (lo cual también es un juego de palabras), pero por otro lado también remite, de manera irónica, al concierto de la obra de Bach interpretado por Cortázar que acaba de concluirse, y de dejarnos, a nosotros los lectores, bastante “desconcertados”.

En definitiva, cada elemento del cuento termina conteniendo, al igual que el enigma planteado desde el principio (o sea el asesinato cometido por el príncipe de Venosa), una verdad oculta. La aparición de anécdotas y de personajes históricos no sólo permite inscribir los sucesos dentro de una cadena temporal precisa; permite también reforzar el juego de confusión entre la realidad (aquí histórica) y lo ficticio, a la par que incluye además a la figura misma del escritor. Este último ya no aparece como un demiurgo todopoderoso y creador de su propio universo, sino al contrario como si estuviera atravesado por un sentido que él no alcanzara a entender plenamente, y que se expresara a través de él, sentido que pudo también haberse expresado a través del acto criminal de Gesualdo, de sus madrigales, de la desaparición del personaje de Franca, e incluso de la misma *Ofrenda Musical*. El mundo de la música, con todo su cortejo de anécdotas, de biografí-

³² “[...] à l’intérieur de chaque madrigal, chaque tessiture est assez bien définie et peut aisément être tenue par un chanteur, mais elle varie beaucoup d’un madrigal à l’autre, et une équipe de huit interprètes [doit donc être requise] pour s’adapter à la lecture du recueil entier.” Carlo GESUALDO, *Madrigaux. Les Arts Florissants*. Christie WILLIAM, dir. HMG501268-1988 (rééd. 2009).

³³ “[...] no habrá concierto, no habrá nunca más concierto, el último madrigal lo están cantando para la nada, sin Franca lo están cantando para un público que no puede oírlo, que empieza desconcertadamente a irse.” Julio CORTÁZAR, *Los relatos 2, Juegos, op. cit.*, p. 275.

as, y de juegos formales, permite, como en otros relatos de Cortázar el de la pintura o el del teatro, poner la escritura en abismo, dentro de una obra en la que la magia del mundo se confunde con la magia de la escritura, y de la lectura.

“Novelas de lo oculto” en Argentina, memoria histórica de la segunda mitad del siglo XX

Geneviève Orssaud
Université Paris 3, Sorbonne-Nouvelle

La novela policial aparece en Argentina alrededor de los años 1940. Varios escritores la practican entonces, introduciendo de esta manera esta literatura en el país; Jorge Luis Borges escribe varios cuentos policiales inspirándose en Edgar Allan Poe, en particular los *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), coescritos con Adolfo Bioy Casares. Los dos escritores dirigen la colección “El séptimo círculo” de la editorial Emecé, dedicada a la narrativa policial. Los cuentos que crean en conjunto son ejercicios de estilo, en los cuales juegan con los límites del género y lo parodian, como lo sugiere el nombre del detective. Isidro Parodi es un peluquero encarcelado erróneamente, que tan sólo se entera de lo que está pasando afuera a través de los diarios y la radio; asimismo no conoce nada más de los casos que resuelve que lo que le dice el que le vino a pedir ayuda. Ejercicio de estilo que invierte el misterio del cuarto cerrado inventado por Edgar Allan Poe en «Doble Asesinato en la calle Morgue» ya que el que está encerrado es el investigador, y que, además, basa la resolución del caso en la interpretación de una versión incompleta de lo que de hecho no es un relato del crimen, sino que ya se parece a un relato de investigación; estos cuentos se terminan con la reconstitución, por Isidro Parodi, de la historia del crimen. En «La muerte y la brújula» (1944) escrito por Borges, el detective que interpreta los indicios encuentra su propia muerte al finalizar la investigación. El asesino crea el misterio para atraer a Erik Lönnrot en su trampa. Los dos relatos que constituyen siempre la novela policial –el relato de la investigación y el relato del crimen que el detective tiene que reconstituirse confunden en un solo relato.

Rodolfo Walsh también ocupa un lugar trascendente en la introducción del género policial en la literatura nacional. Publica la primera antología de relatos policiales argentinos, titulado *Diez cuentos policiales argentinos* (1953). El mismo se inicia a la escritura de cuentos policiales. En efecto, publica *Variaciones en rojo* (1953), tres cuentos en que Daniel Hernández, corrector de pruebas de imprenta en una editorial, ayuda a su amigo el comisario Jiménez a resolver casos difíciles. El cuento que le da el título al libro es una variación del misterio del cuarto cerrado: se encuentra a un pintor herido en un cuarto cerrado desde afuera, con un cadáver, pero sin arma. Para resolver el caso, Daniel Hernández se vale de su don de observación y toma en consideración algunas circunstancias históricas que ayudan a aclarar el misterio: el asistente del pintor se convierte en su cómplice involuntario, al ser un ex funcionario nazi exiliado en Argentina, aterrorizado por el artista que conoce su pasado y amenaza con denunciarlo. Haciendo un uso muy estricto del género, Walsh acompaña sus cuentos de “pruebas materiales” (por ejemplo, los horarios de trenes en «La aventura de las pruebas de imprenta») o planes de los lugares donde ocurren los asesinatos. Algunas frases del texto aparecen subrayadas por caracteres en itálicas: se trata de las principales etapas de la resolución de la investigación. Ahora bien, al leerse estas frases únicamente, se obtiene el relato ausente, o sea el relato del crimen. Algunos términos inherentes al género están redefinidos en los cuentos de Walsh, “cómplice”¹ por ejemplo. Pero lo que resulta muy interesante en la obra del autor es que prefigura la articulación que se hace en Argentina en el uso del género. Combinando los géneros policial y periodístico en sus novelas *Operación masacre* (1957), *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *El caso Satanovsky* (1973), así como en su cuento «Esa mujer» (1964), Walsh pasa de la investigación sobre el crimen individual a la investigación sobre el crimen social. El detective, “el confidente de la ley”² según los términos de Ricardo Piglia, se convierte en un periodista que investiga los crímenes del Estado. En cuanto a la policía, se convierte en la figura del criminal –dejando de representar la ley, tanto en la realidad como en la novela. Tortuosa y llena de secretos como lo es la historia argentina de este siglo, el periodista es prácticamente un detective y sus reportajes unas investigaciones.

¹ R. WALSH, *Variaciones en rojo*, en *Variaciones en rojo*, Buenos Aires, ediciones de la flor, (1985), 2003, p. 118.

² R. PIGLIA, «Sobre el género policial» (1976) in *Crítica y ficción*, Barcelona, ed. Anagrama, (1986), 2001: “(El confidente de la ley: en un sentido desde Dupin, el detective es un confidente, el hombre de confianza de la policía.)”, p. 61.

También se puede recalcar otro uso del género policial en Argentina, ilustrado entre otros por Rolo Diez en su novela *Vladimir Ilich contra los uniformados* (1989), novela esta que representa sin duda una de las formas actuales del género policial argentino, en la que el nombre del género no se justifica por la narración de una investigación sino por el contexto en el que se desarrolla la narración³. En este texto se descubren las historias de varios personajes, representaciones de historias ocurridas en la realidad, que en su mayoría se cruzan, militantes, militares, policías, soplones, etcétera; ahí radica precisamente el aspecto policíaco de ese nuevo uso del género policíaco.

Las "novelas de lo oculto"

En la segunda mitad del siglo XX se puede observar la aparición de un género novelesco cercano al policial, en la medida en que narran una investigación o una búsqueda. Se diferencian sin embargo de aquél habida cuenta de que no procuran dilucidar un crimen, sino más bien nombrarlo. Son textos literarios que se inspiran explícitamente en el género policial. Es el caso, por ejemplo, de *Los suicidas* (1969) de Antonio Di Benedetto, cuyo narrador es un periodista que trata de descubrir lo que impulsó a tres personas a matarse, y desarrolla en esa ocasión una reflexión sobre la muerte; también podemos citar *Respiración artificial* (1980) de Piglia novela en que la historia de la búsqueda por Renzi de su tío es en una historia-pretexto para la denuncia del horror de la dictadura de Videla. También se inscribe en esa lógica *En el corazón de junio* (1983) de Luis Gusmán, denuncia de los crímenes de esa mismísima dictadura mediante la introducción por el relato de la corta e inconclusa investigación del narrador, el señor Flores, para entender el acto del hombre que le donó su corazón. Podemos nombrar por fin *Qué solos se quedan los muertos* (1985) de Mempo Giardinelli y *La ciudad ausente* (1992) de Piglia, textos en los cuales las investigaciones de los periodistas José Giustozzi y Junior, respectivamente para dilucidar un asesinato y encontrar al constructor de una máquina que cuenta historias, son pretextos a relatos que denuncian la historiografía fac-

³ Lo sugiere oportunamente el título *Roman policier* [Novela policial], del húngaro Imre Kertész. En esta novela se narran los hechos de policías al servicio de un gobierno dictatorial. Leemos en la primera página: "Y –sea dicho no para defenderlo sino sólo para respetar la verdad– permítanme añadir que Martens no es el único autor de estas historias de horror, sino que participó toda la realidad" (traduzco del francés: "Et – soit dit non pour le défendre mais seulement pour respecter la vérité – permettez-moi d'ajouter que Martens n'est pas le seul auteur de ces histoires d'horreur, mais que toute la réalité y a contribué.", Imre KERTÉSZ, *Roman policier*, Arles, Actes Sud, (1977), 2006, traduit du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, p. 13).

ticia de Argentina. Vale precisar que estas novelas son contemporáneas de los hechos reales que evocan.

Por comodidad, llamaré estos textos “novelas de lo oculto”, por el secreto que cobijan y que el lector tiene que encontrar. No es una denominación en uso en la crítica argentina, ni incluso una nueva etiqueta, simplemente me parece más oportuno designarlos así, dado que una parte del sentido es “oculta”, escondida y secreta, y que se inspiran en el género policial. Son la expresión de una época en la cual la política y la justicia, y junto a ellas los valores morales, se encuentran trastornados. El elemento más “policial” de estas novelas es la realidad que representan: una realidad policial, habitada por el crimen secreto, la desaparición. La realidad de la Argentina del siglo XX está marcada por las dictaduras militares y los discursos tramposos que produjeron, muchas veces sin sentido, compuestos por frases hechas, como lo demuestra Walsh en *Operación masacre*⁴. Esta ambigüedad se hace más obvia con el régimen militar instalado por el golpe de Estado de 1976, caracterizado de inmediato por una doble posición: su aspecto secreto (sus víctimas desaparecen) y visible a la vez (incluso teatral en algunas misiones comando); los militares anuncian que van a “limpiar” el país apenas se hagan con el poder, usando la metáfora del país enfermo que hay que curar⁵. Piglia desmenuza estos discursos que califica de relato:

En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. [...] El efecto siniestro de esa doble realidad que era la clave de la dictadura. La amenaza explícita pero invisible que fue uno de los objetivos de la represión. [...] Una estructura que dice todo y no dice nada, que hace saber sin decir, que necesita a la vez ocultar y hacer ver.⁶

Ahora, Piglia también dice que:

[...] la literatura no refleja nada. Hace otra cosa. La novela mantiene una tensión secreta con las maquinaciones del poder. Las reproduce.⁷

⁴ R. WALSH, *Operación masacre*, ejemplar sin precisión sea de editorial o de fecha, p. 34. Me refiero a la frase de Aramburu, que Walsh cita, empleada por el general el día anterior a la masacre de civiles del 19 de junio 1956, y repitada al día siguiente en un contexto muy distinto: “No teman los temerosos. La libertad ha ganado la partida”.

⁵ De hecho, en 1974, el ministerio de la Salud, dirigido por López Rega, organizador de la *Triple A* (grupo parapolicial de terrorismo de Estado), cambia de nombre para convertirse en el ministerio del Bienestar social, ubicando así la preocupación por la salud en el cuerpo social que “cura”.

⁶ R. PIGLIA, «Los relatos sociales» (1987) in *Crítica y ficción*, op. cit., pp. 106-108.

⁷ *Ibid.*, p. 106.

La génesis de las “novelas de lo oculto” sería entonces el doble discurso del poder en Argentina, a partir de la falsa democracia organizada por J. D. Perón en los años 40, hasta la no-escritura de la historia en los años 90.

Son precisamente estos crímenes, que constituyen la realidad, los que se revelan en las “novelas de lo oculto”. Lo que es un secreto en la realidad (la Historia, los desaparecidos) se da en la novela cual ausencia. No se muestra, sino que se indica al lector. Esto lleva a que José García-Romeu diga acerca de *Respiración artificial*, publicada en 1980, o sea en plena dictadura, que:

[...] ce roman “policier”, bien qu’il le dénonce par de nombreux indices, ne dit à aucun moment le crime de la dictature. L’objet de l’enquête n’est plus l’identité de l’assassin, mais la révélation du crime.⁸

El término “policial” está indicado entre comillas, puesto que Piglia opera una sabia mezcla de géneros literarios en su novela, proceso que lo lleva a componer un *patchwork* literario al cruzar géneros, palimpsestos, citas disfrazadas, deformadas, que se tejen y cobijan la verdad, que sólo el lector conoce o imagina. La narración es un pretexto, como lo muestra la primera frase de *Respiración artificial*: “¿Hay una historia? Si hay una historia”... Estas páginas cobijan el sentido, sentido que hace falta en la realidad del autor, realidad que necesita artificios para sobrevivir.

Podría decirse que estas novelas son en su mayoría realistas, ya que en ellas se hallan referencias claras a la realidad. Si hay investigación, el que la lleva a cabo es casi siempre un periodista. Asimismo, el investigador no busca restablecer la verdad sobre un crimen sino formularla. El punto más obvio del remedo policíaco es la coexistencia de dos historias: la historia de la investigación y la historia, ausente, del crimen. En las “novelas de lo oculto”, la primera es un pretexto a la segunda. La investigación que se halla en estas novelas tiene generalmente poca importancia en la narración e incluso se puede terminar muy rápido, como se verifica en *En el corazón de junio*:

He fracasado, no sé quién es Cigorraga. No he podido relatar su historia. No sé por qué donó su corazón. Me encuentro estancado, sin

⁸ “Esta novela “policial”, aunque lo denuncie por muchos indicios, no revela en ningún momento el crimen de la dictadura. El objeto de la investigación ya no es la identidad del asesino, sino la revelación del crimen.” (traduzco). José GARCIA-ROMEU, *Dictature et littérature en Argentine, 1976-1983*, Paris, éd. L’Harmattan, coll. “Recherches Amériques Latines”, 2005, p. 144.

saber para dónde ir. Necesito sacar mis conclusiones. Gansos, aves, vísceras, corazones, algo animal se ordena alrededor del asunto.⁹

La segunda historia, la del crimen, se ve sustituida por la designación de un crimen en la realidad y de un deber de memoria. La coexistencia de las dos historias en la narración puede reflejar la que se encuentra en las novelas policiales, como en *Qué solos se quedan los muertos* de Giardinelli o en *Los suicidas* de Di Benedetto (las dos historias se encuentran entretreídas y la historia ausente se revela gracias a los indicios descubiertos en la investigación), o caracterizarse por la escritura de textos “palimpsestos”, como los nombra Gérard Genette, es el caso de las novelas de Piglia y de *En el corazón de junio* (1983) de Gusmán, donde se hallan numerosas referencias escondidas a otros autores, que abren nuevos caminos de lectura. Este doble relato representa el doble discurso del poder autoritario, que hace un uso ambiguo del lenguaje, y maneja un doble sentido en sus comunicaciones a los ciudadanos. Recurrir a la novela policial le permite al autor representar un relato oculto en la narración. Relato que no puede dejar de ser oculto, dado que, las más de las veces, está en contra del poder, pero también por lo general porque es informable. Por lo cual el recurso a la novela policial expresa asimismo esta última dificultad, si se cree a Franck Évrard:

[...] sa contrainte structurelle: rendre problématique le récit du crime, raconter l'impossibilité de raconter.¹⁰

La novela policial, siempre según F. Évrard, vuelve la realidad problemática:

Dans les polars contemporains, le fait divers constitue davantage “un prétexte” destiné à rendre problématique le réel.¹¹

Las “novelas de lo oculto” se presentan como remedo del género policial para mostrar que la realidad es problemática. Permiten la formulación de un discurso sobre la realidad.

⁹ L. GUSMÁN, *En el corazón de junio*, Buenos Aires, ed. Norma, la otra orilla, (1983), 1999, p. 58.

¹⁰ “Su límite estructural: volver problemático el relato del crimen, contar la imposibilidad de contar.” (traduzco). Franck ÉVRARD, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 83.

¹¹ “En los policiales contemporáneos, el suceso constituye “un pretexto” para volver la realidad problemática.”. *Ibid.*, p. 79.

El lector investigador

En *Qué solos se quedan los muertos*, Giardinelli usa los *clichés* propios de la novela negra para enunciar la opinión política del narrador, el investigador periodista:

Estaba muerto de hambre, y además desconcertado. Mala junta. Súmenle al hambre y al desconcierto una buena porción de autoritarismo, y tendrán una descripción de América Latina.¹²

En esta novela se lee, por un lado, la investigación, sin gran trascendencia, y los pensamientos del narrador por el otro, que constituyen la verdadera intención del texto: dirigiéndose al lector, el narrador expone sus reflexiones sobre el fin de la dictadura y la situación de los militantes –sobrevivientes, muertos o exiliados– en Argentina. Los *clichés* con connotaciones políticas, integrados en un monólogo que se dirige directamente al lector, lo convocan, y éste reacciona, por su acuerdo, su desacuerdo, o interrogándose sobre su propia opinión. Eso es lo que diferencia la “novela de lo oculto” de la novela policial: el lector participa activamente en la investigación, es el único que la puede “resolver”. Efectivamente, los investigadores no resuelven ningún caso. Las “novelas de lo oculto” no deben producir un resultado, ya que no hacen sino imitar la forma del policial. En muchos casos, lo que se formula es una ausencia: de memoria, de Historia, la ausencia de los desaparecidos. El lector tiene entonces que llevar adelante una “investigación” en la realidad: informarse sobre lo sucedido, saber en qué mintió el Estado. Así es como el mismo lector llega a ser el receptáculo de una memoria. En *Los suicidas*, el narrador, periodista, se interroga sobre la muerte y su papel en el seno de la colectividad: esta interrogación viene a ser la del lector. Pensar en el suicidio y en la muerte es una práctica subversiva, ya que está considerada como peligrosa por la policía:

La policía no colaborará. [...] No colaborará, no informa sobre suicidios. La publicación provoca el contagio. Suicidios por imitación, epidemia de suicidios, peste de suicidios.¹³

La policía trata de retener la información sobre los suicidios y limitarlos, amenazando, si es necesario, a los que desean abreviar sus vidas y creando leyes contra el suicidio, que puede considerarse como homicidio y casti-

¹² M. GIARDINELLI, *Qué solos se quedan los muertos*, Buenos Aires, ed. Sudamerica, colección “El espejo”, 1985, p. 70.

¹³ A. DI BENEDETTO, *Los suicidas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, *la lengua / novela*, 1999, p. 13.

garse como tal, aunque el asesino y la víctima sean una sola persona. El lector de *Los suicidas* va a observar su propia realidad, que coincide con la del narrador, para buscar allí huellas de la muerte, oponiéndose entonces al silencio al respecto. En la medida en que la imitación de la forma de la investigación policial sirve para formular un crimen, o sea una verdad, no cabe duda de que se dirige al lector. Las novelas de Di Benedetto y de Giardinelli aquí citadas, están narradas en la primera persona del singular y le dejan rápidamente sitio al lector. El periodista de *Qué solos se quedan los muertos* lo increpa directamente. En *Los suicidas*, el lector lee todos los documentos de que dispone el narrador para construir así una reflexión propia sobre el suicidio. En las novelas citadas de Piglia y de Gusmán, la participación del lector se hace de otra manera: estos textos son muy codificados, puntuados de citas y referencias pocas veces aclaradas, de obsesiones, temas repetidos a lo largo de la narración, y están habitados por imágenes de la dictadura. En los relatos de Piglia más particularmente, se pueden leer historias dentro de las historias como puestas en abismo del relato primero. El lector tiene que penetrar en el texto para percibir su sentido; él es el “investigador”, aquél que tiene que encontrar el relato “oculto”, de un crimen (la dictadura) en el caso de *Respiración artificial*, o de una denuncia (la manipulación de la historiografía) en *La ciudad ausente*.

Sin embargo, el “secreto” oculto en estas novelas se revela en el relato mediante indicios al lector, ya partícipe de pleno derecho del relato. La investigación-pretexto en *En el corazón de junio*, encubre el secreto, confesado al lector, del destino de los cuerpos desaparecidos. Unas familias consultan a un vidente:

Mucha gente va a preguntar por los cuerpos de familiares. Parece que el hombre repite siempre lo mismo: “Veo agua, mucha agua. El agua lo cubre todo”. Sin embargo, los visitantes insisten: “¿Dónde están los cuerpos? ¿Dónde están los cuerpos?”.¹⁴

En esta novela, se ven tres hombres enfermos del corazón, que quieren conocer la fecha de sus muertes, hombres “descorazonados”, sin esperanza. Es una novela de la desesperación. Entre las obsesiones recurrentes, la fecha del 16 de junio, que aparece varias veces, haciendo referencia a varios eventos, entre los cuales el bombardeo de la Plaza de Mayo dirigido contra el general Perón en 1955. Pero las señales que se dan al lector son ambiguas, y no le recuerdan un hecho preciso, sino la totalidad de la historia de Argentina. *En el corazón de junio* desempeña entonces un papel memorial

¹⁴ *Ibid.*, p. 89.

y obliga a su lector a ubicar la dictadura argentina, cuyos crímenes denuncia, en la realidad, en el tiempo y en el mundo.

La novela de Giardinelli tiene, por su lado, una función testimonial, ya que expresa ideas precisas sobre una época limitada: el regreso a la democracia para los militantes. *Qué solos se quedan los muertos* toma la apariencia de una novela policial desde la primera página, sin asumirlo:

Si alguien, alguna vez, lee esto, ruego que no lo haga con el prejuicio de muchos lectores de novelas policiales.¹⁵

Así es como afirma que la novela no es policial sino formalmente. Porque la investigación, llevada adelante por un periodista, no es nada más que un pretexto a un comentario histórico: el relato tiene lugar en 1985, el protagonista es un militante exiliado en México que se prepara para volver a Argentina. Esta novela aclara el hecho de que los culpables son los militares, cuando en Argentina se generalizaba la “teoría de los dos demonios”¹⁶:

Nuestra generación no es responsable de los amigos perdidos en la militancia. Nosotros, con todos nuestros errores, intolerancia y autoritarismos –y con los afiebrados delirios de muchos de los que comandaron el suicidio, inclusive– fuimos antes víctimas que victimarios. No había –no hay– que admitir ningún empate histórico. Porque nosotros no fuimos los golpistas, no practicamos el oportunismo en el poder, no fuimos los concupiscentes ni los mercaderes. No fuimos los torturadores ni los retóricos.¹⁷

Este imperativo (“no hay que”) se dirige al que lee la novela. A su vez lo que cobijan estas novelas no está únicamente hecho de secretos o mentiras del Estado, o de lo desconocido, como el destino de los desaparecidos, sino también de lo in formulable. El lenguaje y, por consiguiente, la literatura, son incapaces de formular la muerte, el momento del último soplo, *a fortiori* cuando la muerte ocurre lejos de la mirada de todos, cuando la muerte no tiene “lugar”; también es imposible decir el dolor:

Nadie alcanza a imaginar cómo se siente un dolor. No por gritarlo, por llenarlo de palabras, de insultos, de exclamaciones, tu dolor se

¹⁵ M. GIARDINELLI, *Qué solos se quedan los muertos*, op. cit., p. 231.

¹⁶ Es la terminología del estratagema utilizado por la dictadura en el momento del retorno a la democracia, oponiendo como dos fuerzas similares a los militares y los militantes. Así, en los juicios empezados en 1985, los responsables militares y militantes fueron juzgados simultáneamente.

¹⁷ M. GIARDINELLI, *Qué solos se quedan los muertos*, op. cit., p. 180.

comprenderá mejor. Es quizá el sentimiento más intransferible que tenemos.¹⁸

No hay cementerio para conjurar el dolor del luto social. Como está escrito en *La ciudad ausente*, el campo santo también queda secreto:

[...] arriba de setecientos, setecientos cincuenta pozos, calculo [...] un campo santo sin cruces, nada, salvaje. [...] de día no se ve nada.¹⁹

Cuando no está dicho, el mismo presente puede ser rechazado del mundo:

Era el último relato conocido de la máquina. Un testimonio, la voz de un testigo que contaba lo que había visto. Los hechos sucedían en el presente, en el borde del mundo.²⁰

Libros de memoria

Sin embargo, al construir un texto alrededor de esta ausencia, la ficción la denuncia; nombrando la desaparición, resiste al poder. Estas ficciones resguardan la realidad, gracias a su realismo, cuando los militares la modifican en sus discursos. La dictadura aísla a los individuos –“el silencio es salud” es una consigna de la municipalidad de Buenos Aires en 1976– y les quita sus mojones morales. La literatura puede conservar este orden, un orden de bien y de mal, un orden de circulación de informaciones entre los ciudadanos.

Según Borges, la novela policial resguarda el orden en una época de caos: “no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden.”²¹ Se refiere por supuesto a la historia literaria, ya que considera que la literatura argentina se dedica a la imitación del caos:

Una de las coqueterías literarias de nuestro tiempo es la metódica y ansiosa elaboración de obras de apariencia caótica.²²

La cuestión del orden es no obstante interesante. Efectivamente aparece en el relato policial que el detective, “confidente de la ley”, aunque sea a

¹⁸ *Ibid.*, p. 102.

¹⁹ R. PIGLIA, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Seix Barral, (1992), 1995, p. 36.

²⁰ *Ibid.*, p. 30.

²¹ J. L. BORGES, «El cuento policial» (1978) in *Borges oral*, Barcelona, Bruguera, col. Libro amigo, 1983, p. 88.

²² J. L. BORGES citado por C. PARODI, *Borges y la subversión del modelo policial*, fuente: borges.uiowa.edu/bsol/pdf/xtpolicial.pdf

costa de la policía, restablece una justicia, y sobre todo la verdad; castiga así un crimen, y arregla el accidente social provocado por el crimen, suerte de caos. En cambio, en las “novelas de lo oculto”, el gran criminal es la policía, dirigida por los militares. Se rompe el pacto social, según los términos de F. Évrard, por el mismo poder, normalmente defensor de la ley. El caos en la “novela de lo oculto” es la realidad. Así el título del primer capítulo de *El cerco* (1977) de Juan Martini, «Orden Interior», se refiere a un orden que va a verse perturbado por las amenazas y la vigilancia a las cuales someten al personaje: *Soudain, l'ordre volait en éclats (...), songe-t-il*²³.

El vocabulario empleado por Piglia en *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* parece sugerir una alternativa a la realidad: las palabras “mecánico” y “artificial” designan un artificio de supervivencia; las palabras “sueño”, “realidad”, “verdad” parecen interrogarse sobre la realidad. Porque el crimen más grande de los militares fue “ocultar la realidad”: no decir los crímenes, secuestrar a 30.000 argentinos y no declarar ninguna difunción, modificar la Historia perpetuando *l'histoire conquérante* y volviendo confusa la identidad argentina. ¿Dónde está la realidad? En *La ciudad ausente*, cuando se describen las fechorías de los militares, parecen ocurrir en un sueño²⁴, pero la ciencia ficción aparece como un género realista²⁵. La realidad, por lo visto, depende de lo que se dice de ella:

El mito de origen. Todas las historias venían de ahí. El sentido futuro de lo que estaba pasando dependía de ese relato sobre el otro y el porvenir. Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser).²⁶

Lo que se dice del presente determina el porvenir. Ahora bien, en *La ciudad ausente*, los militares controlan el principio de realidad. Por ejemplo, hablando de la guerra de las Malvinas:

–Una pregunta de rutina –dijo el comisario–. ¿Quién ganó la guerra?
–Nosotros.

²³ “De repente, el orden estallaba (...), piensa”, Juan MARTINI, *El cerco* (traduzco del francés: Juan MARTINI, *Encerclé*, Nantes, L’atalante, (1977), 1992, traducido del castellano (Argentina) por Christophe Josse, p. 92. (No se encuentra este texto en Argentina actualmente).

²⁴ R. PIGLIA, *La ciudad ausente*, “Los mataban como a gorriones, corriendo encapuchada qué puede hacer una persona, maniatada, los fusilaban a los dos metros y los tiraban en los pozos y después andaban con tropadoras, haciendo tumbas y a veces los mismos desgraciados les han hecho cavar la zanja para matarlos. Se veía como en un sueño”, *op. cit.*, p. 32.

²⁵ *Ibid.*, “He visto varios xeros de relatos de los años cincuenta, versiones de la guerra, historias de ciencia ficción. Realismo puro.”, p. 104.

²⁶ *Ibid.*, p. 98.

El comisario sonrió. Querían controlar el principio de realidad.²⁷

Este diálogo podría haber sido real. A pesar de que los británicos hayan ganado la guerra de las Malvinas, los argentinos siguen considerando las islas como territorio argentino. Eso explica que el investigador de *La ciudad ausente*, Junior, viaje en los relatos como en el espacio:

Había pasado dos noches casi sin dormir desde que salió del Museo. Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y de postergaciones.²⁸

La topografía de la realidad está sustituida por la topografía de los relatos. La ciudad ausente, por los relatos de la Historia que revela la máquina (la “máquina de Macedonio” crea historias a partir de recuerdos). La ciudad real se difumina²⁹, para convertirse en un espacio del poder, una organización militar. Es lo que revela Piglia en una entrevista:

En lugar de los viejos postes pintados de blanco que indicaban las paradas de colectivos han puesto unos carteles que dicen: “Zona de detención”. Tuve la impresión de que todo se había vuelto explícito, que esos carteles decían la verdad. [...] Como si se hiciera ver que Buenos Aires era una ciudad ocupada [...] La ciudad se alegorizaba.³⁰

Memoria resistente

Las obsesiones en las novelas citadas de Piglia y de Gusmán dan un testimonio impactante del sentimiento de encerramiento que produce la repetición del relato de los militares, a tal punto que pierde su significado³¹. Perdiendo su sentido, priva a los argentinos de futuro (ya no hay posible) y de presente (el presente es exclusivamente facticio).

²⁷ *Ibid.*, p. 94.

²⁸ *Ibid.*, p. 87.

²⁹ M. Giardinelli subraya también esta desaparición del país controlado en *Qué solos se quedan los muertos*: “Salí pensando que nos habíamos amado en un país cuya geografía podía encontrarse todavía en los mapas, pero que en nosotros, en nuestros respectivos itinerarios por la vida se había diluido y sólo era vientos, voces de muertos, recuerdos confusos, niebla. No podía dejar de reflexionar sobre esto. Mi encuentro con Carmen me retrocedía a un pasado indescifrable; y yo no era capaz –no lo soy– de explicar el pasado.”, *op. cit.*, p. 30.

³⁰ R. PIGLIA, *Los relatos sociales* (1987) in *Crítica y ficción*, *op. cit.*, p. 107.

³¹ R. WALSH, *Variaciones en rojo* in *Variaciones en Rojo*, “Pero una cosa eternamente repetida pierde su realidad.”, *op. cit.*, p. 115.

Ese relato era la historia del poder del relato [...], la música de las palabras que se cierran y se repiten en un círculo de oro.”³²:

este círculo cerrado es el que da su título a *El cerco* de Martini. Es el poder que encierra a los argentinos dentro de una historia recurrente, una historia cerrada, como en una novela policial que conserva su orden, y que impide que otras historias circulen entre sí.

La función principal de la “novela de lo oculto” es sin duda entonces romper este círculo y, desde luego, presentarse como testimonio. Numerosas referencias a la realidad le indican al lector la presencia en la novela de un discurso sobre la realidad. Se trata en la mayoría de las novelas leídas en este marco de referencias a la dictadura o a sus consecuencias. En *Los suicidas*, están citados textos de otros autores y artículos de ley, disolviéndose así la trama de la narración y haciendo de esta novela una novela sin historia, enteramente consagrada a la reflexión sobre la muerte. En *En el corazón de junio*, se hacen referencias a los cuerpos tirados al mar desde aviones³³, al uso de la música para tapar los gritos de los torturados³⁴, así como al desmantelamiento de los ministerios y de la justicia:

La repartición en que trabaja el compañero de Cigorraga ha perdido su antiguo esplendor de Ministerio. Forma parte de esos organismos que, descentralizados de la administración pública, se ven reducidos a oficinas insignificantes. Lo cual es más patético cuando se trata del Departamento Jurídico y la Sección Archivos.³⁵

En *La ciudad ausente*, se leen referencias a la historia argentina más antigua, en las evocaciones de los pueblos que llevan los nombres de eventos de la independencia, tales como Bolívar o 25 de Mayo, recordándole así al lector lo que siguió a esta independencia que no eximió al país de sus compromisos económicos hacia los países del viejo continente: “el desierto, el polvo de los huesos que había dejado en el viento la matanza de los indios.”³⁶. Giardinelli también denuncia los mitos de la historia argentina:

¿Qué pasó para que nos criáramos en la confianza y la soberbia de ser un pueblo elegido, un granero del mundo, una sabia mezcla de razas, la patria del trigo y de las vacas que se autoconvenció de míti-

³² R. PIGLIA, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 59.

³³ L. GUSMÁN, *En el corazón de junio*, op. cit., p. 100.

³⁴ *Ibid.*, p. 77.

³⁵ *Ibid.*, p. 24.

³⁶ R. PIGLIA, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 10.

cos destinos de grandeza, sueños de potencia, proyección continental y mundial?³⁷

La forma interrogativa involucra al lector de esta novela publicada en 1985, dos años apenas después del fin de la dictadura. Las fechas de escritura de la novela están indicadas al final de texto, confirmando su vínculo con la realidad, permitiéndole al lector reinterpretar su lectura en función de ese contexto. Estas referencias muy precisas junto con la inmersión ficcional del lector permiten una mirada distanciada sobre la realidad. El lector se ve por lo tanto obligado a pensar su realidad desde la ficción, desde donde la puede ver con claridad, liberado de las ficciones del poder.

Se puede ver una forma de resistencia en estas novelas que “resguardan” en su seno la realidad y la Historia. Piglia denuncia el impacto negativo de la falta de historiografía en *La ciudad ausente*:

Existía una extraña disparidad en la conciencia de lo que estaba pasando. Todo era normal y a la vez el peligro se percibía en el aire, un leve murmullo de alarma, como si la ciudad estuviera a punto de ser bombardeada. En medio del horror, la vida cotidiana siempre prosigue y eso ha salvado la cordura de muchos. Se perciben los signos de la muerte y del terror, pero no hay visiones claras de una alteración de las costumbres. Los ómnibus paran en las esquinas, los negocios funcionan, algunas parejas se casan y hacen fiestas, no puede ser que esté pasando nada grave.³⁸

Es un comentario que, en la narración, se ubica después de la guerra de las Malvinas, o sea en el presente del autor, y que por otro lado se diferencia de los testimonios sobre la dictadura, que aparecen en la novela como historias casi olvidadas, pronunciadas por la máquina. En la paz relativa de la posdictadura, nadie distingue la falta de historia, que sería la forma de resistir a un Estado que se adueña de la realidad. Gracias a la máquina y a sus relatos hechos a partir de recuerdos casi olvidados, se encuentra un remedio al Estado “telépata”, que vigila los pensamientos y los relatos de todos para controlarlos:

La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa

³⁷ M. GIARDINELLI, *Qué solos se quedan los muertos*, op. cit., p. 114.

³⁸ R. PIGLIA, *La ciudad ausente*, op. cit., p. 88.

femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado.³⁹

La novela permite así evocar voces múltiples, ya inventando una máquina –metáfora de la memoria que sobrevive a los cuerpos– ya citando a otros autores, o convocando la Historia. Estas voces se oponen a la voz única del poder. El recurso al género policial por las “novelas de lo oculto” es el signo de este vínculo con la realidad, el descubrimiento de una verdad esencial que oponer al poder. La importancia de la memoria está confesada en la mayoría de estas novelas. Estas declaraciones del deber de memoria se dirigen al lector y lo designan como detentor de los testimonios colegidos.

³⁹ *Ibid.*, p. 142.

Novela negra y dictadura militar en Argentina: *Luna caliente* de Mempo Giardinelli y *Sucesos argentinos* de Vicente Battista

Isabelle BLETON-BONNET

Université de Lyon (École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines)

Hasta los años noventa, en el ámbito de la literatura argentina, muy pocas novelas habían elaborado una mirada frontal sobre el pasado traumático de la dictadura militar que asoló el país entre 1976 y 1983. Una excepción notable, quizá, la constituye *Recuerdo de la muerte*, del periodista y escritor Miguel Bonasso, novela documento basada en el testimonio de un fugitivo de la ESMA y publicada en 1984¹. El período de la posdictadura, o transición democrática, fue marcado por la búsqueda de una reconciliación que creía prescindir del trabajo de la justicia. En 1986, el gobierno de Alfonsín logró hacer votar las leyes “Punto final”² y “Obediencia debida”, que impidieron que la justicia siguiera sus inculpaciones y, en 1990, el flamante presidente Carlos Menem les devolvió la libertad a los militares condenados en el proceso de 1985, promulgando un indulto. Así se instauró como doctrina oficial la reconciliación y el olvido, y desaparecieron por segunda vez los “desaparecidos”. La respuesta aportada por Menem al problema de la memoria es el imposible perdón, el silencio, la no representación del período traumático de la dictadura. Amnesia voluntaria, voluntad de consenso nacional caracterizan en suma aquel período durante el cual se publican las dos novelas negras que vamos a examinar. Los dos autores, Mempo Giardinelli y Vicente Battista, nacidos en los años cuarenta, pertenecen a la generación de los años setenta, generación del compromiso político, del fervor militante y del exilio. Ambos son periodistas y escritores, y se han dedicado al cuento y al género policial. Giardinelli, exiliado en México du-

¹ M. BONASSO, *Recuerdo de la muerte* (1984), Buenos Aires, Planeta col. “Espejo de la Argentina”, 1994.

² Esta ley, decisión política basada en un cálculo de fuerzas, imponía un plazo de dos meses a la justicia para abrir nuevas causas.

rante la dictadura militar, escribe *Luna caliente* y tras una primera publicación mexicana en 1983, la novela se edita en Argentina en 1992. Vicente Battista, después de haber vivido en España entre 1973 y 1984, escribe y publica *Sucesos argentinos* en Buenos Aires en 1995³. Ambas novelas escogen como marco espacio-temporal la Argentina de la “guerra sucia”, en el año 1977, punto álgido de la represión. Ambos héroes son personajes que vuelven al país tras una larga ausencia y van descubriendo con una mirada exterior la realidad cotidiana de la dictadura. Este esquema ficcional parece invitar al lector de los años 90 a operar una vuelta sobre el pasado, a contracorriente de la doctrina oficial del neoliberalismo desmemoriado, a volver la mirada hacia ese pasado mal digerido y, quizá, a reflexionar sobre él. La literatura, por su capacidad de representación, de metaforización, es la vía estética por la cual puede pasar la memoria, develando aspectos desconocidos y ocultados del pasado, incitando al lector a mirarlo críticamente.

En ambas novelas, un argentino sin pertenencia ideológica precisa, apolítico, vuelve al país por motivos profesionales y se encuentra, a pesar suyo, confrontado con la realidad de la dictadura militar. En *Luna caliente*, Ramiro Bernárdez, de unos treinta años, se presenta como:

[...] un joven abogado egresado de una universidad francesa, doctor en jurisprudencia, especializado en Derecho Administrativo, que muy pronto iba a incorporarse a la Universidad del Nordeste como profesor.⁴

Devorado por la ambición, Ramiro aspira a un estatuto social elevado. En *Sucesos argentinos*, el protagonista anónimo, un argentino solitario que sobrevive en Barcelona, es contratado como hombre de paja por una empresa catalana de construcción para presentar en Buenos Aires un proyecto en una licitación para la construcción de una autopista.⁵

³ M. GIARDINELLI, *Luna caliente* (1983), Buenos Aires, Letra Buena, 1992; V. BATTISTA, *Sucesos argentinos*, Buenos Aires, Planeta, 1995 (todas las citas estarán sacadas de estas ediciones). *Luna caliente* ganó en 1983 el Premio Nacional de Novela en México, otorgado por primera vez a un autor no mexicano. En cuanto a *Sucesos argentinos*, la novela ganó el premio Planeta en 1995.

⁴ M. GIARDINELLI, *Luna caliente*, *op. cit.*, p. 28.

⁵ Ambos motivos profesionales, ficticios, aluden no obstante a una realidad sociológica e histórica: el joven argentino de buena familia que estudia una carrera en alguna prestigiosa Universidad europea tiene interesantes perspectivas profesionales en su país. En la novela de Battista, el proyecto de construcción de una autopista se inspira en la historia económica de la dictadura. El ministro Martínez de Hoz, para mejorar las infraestructuras urbanas de la capital, hizo construir autopistas que permitían acceder directamente al centro.

Tanto Ramiro como el héroe de Battista están al parecer desprovistos de opiniones políticas claras. A Ramiro, calificado por su ex compañera francesa como “frío, inescrupuloso”⁶, lo describe así un militar:

Mire, usted es un hombre joven y brillante, estudió en Francia, eso no es común por estas tierras. (...) carece de antecedentes, tiene muy buenas relaciones, contactos, no está contaminado por todo lo que está pasando...⁷

En cuanto al héroe anónimo de *Sucesos argentinos*, es definido por Montse, su ex mujer, como “un apolítico, [...] que pasa de todo” y por Mercedes, su amante argentina, como “un cínico”⁸. Él mismo reconoce su desinterés por lo que pasa en su país: “Estoy muy lejos, hace mucho que faltó y me interesa muy poco la política”⁹. Más lejos, conversando con Mercedes, el personaje se autodefine como un escéptico que no se considera dotado para la acción militante:

—Sin entrar en mayores detalles —dije—, convengamos en que casi no tengo con qué seducirte: no comulgo con tu ideología y mucho menos con sus métodos. No creo en Dios y tampoco en el hombre nuevo.¹⁰

A diferencia de otros personajes de novelas negras de la misma época, como José Giustozzi, el héroe de otra novela de Giardinelli, *Qué solos se quedan los muertos*, y Sergio di Rocco, el héroe de la novela de Miguel Bonasso, *La memoria en donde ardía*¹¹, que son exiliados políticos, tienen un pasado militante, y luchan para rescatar el pasado y restablecer la justicia, los personajes de *Luna caliente* y *Sucesos argentinos* son personajes que se desinteresan de lo político, que cometen delitos comunes (transacciones financieras ilegales, violación y homicidio), y que están de regreso a Argentina tras una larga ausencia que los cortó de la realidad social y política de su país. Su visión, que conduce el relato, es parcial, fragmentaria y ambigua. Es la de un individuo lanzado en un mundo a la vez conocido y nuevo, desconcertante, incomprensible, y que ha perdido o quizá nunca haya tenido las claves ideológicas y morales para entenderlo e interpretarlo.

⁶ M. GIARDINELLI, *Luna caliente*, op. cit., p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁸ V. BATTISTA, *Sucesos argentinos*, op. cit., pp. 22 y 103.

⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰ *Ibid.*, p. 181.

¹¹ M. GIARDINELLI, *Qué solos se quedan los muertos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986. M. BONASSO, *La memoria en donde ardía*, Tafalla, Txalaparta Editorial, 1992.

La instancia narradora de cada novela está en adecuación con la perspectiva individualista y apolítica del protagonista. En efecto la historia está contada desde el exclusivo punto de vista del protagonista, sea por un narrador en tercera persona pero que adopta exclusivamente el punto de vista del héroe, en el caso de *Luna caliente*, sea por el mismo protagonista narrador, en primera persona, en el caso de *Sucesos argentinos*. Esta elección permite solicitar la atención del lector, al que no le queda otro remedio que mirar los hechos a través de los ojos de ambos héroes, y conocer la realidad ficticia por su intermediario. La distanciación crítica y la vinculación entre el mundo ficticio y el mundo real queda enteramente a cargo del lector. Por otra parte, la estructura prospectiva del relato, emblemática de la novela negra, permite realizar un develamiento parcial y fragmentario de los aspectos represivos y de las luchas de poder del régimen dictatorial.

En *Luna caliente*, novela del criminal¹², Ramiro Bernárdez, el protagonista, que nada predestinaba a convertirse en un criminal, comete dos crímenes: viola (y cree que mata) a Araceli Tennembaum, una joven de trece años, una Lolita provocativa que lo seduce, y asesina al padre de ella para que no lo denuncie. De entrada, con esta violación y esta doble muerte, se derrumban sus esperanzas de tener un futuro de brillante profesor de Derecho. Apenas de vuelta en su Chaco natal, se convierte en criminal en fuga. La policía lo sospecha, lo interroga, e interviene un militar que quiere hacerlo colaborar con la represión a cambio de su impunidad. Se niega a confesar el crimen y pasa una noche en la cárcel. Al día siguiente, gracias a una coartada proporcionada por Araceli, sale. Huye entonces a Paraguay para escapar de los militares y de Araceli que inexplicablemente resucita y lo persigue. Ramiro aparece pues como doblemente perseguido y atrapado. Por un lado, Araceli lo acosa con su pasión insaciable y lo vuelve loco despertando en él instintos criminales. Personaje diabólico, Araceli está asociada con la luna de las noches caniculares del Chaco, y su presencia se torna cada vez más fantástica y aterradorizante. Por ella se introduce en esta novela negra un ingrediente fantástico tradicionalmente ajeno al género¹³. Araceli no parece afectada por la muerte de su padre, e incluso le

¹² Más precisamente, *Luna caliente* corresponde a una variante que Giardinelli llama “la novela psicológica, que suele seguir la acción desde la óptica, la angustia y/o la desesperación del criminal”. M. GIARDINELLI, *El género negro*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, p. 52.

¹³ El mismo Giardinelli comentó este aspecto fantástico declarando en una entrevista que podía ser interpretado en un sentido alegórico: Araceli resucita, no muere, “porque encarna a la Argentina, un país joven, hermoso, fascinante y seductor, pero también violado, corrompido, asesinado, destruido, pisoteado y pervertido. Y sin embargo no muere”. N. PONCE, « Rencontre avec Mempo Giardinelli: pour une littérature noire latino-américaine », in *Lune chaude*, Alfil éditions, 1994, pp. 185-186 (la traducción es nuestra).

ofrece a Ramiro una coartada que obliga a los militares a dejarlo en libertad. Ramiro se siente entonces atrapado por las redes invisibles de la muchacha:

¿Era un monstruo, esa muchacha? Loca o monstruo, se dijo, era de temer, porque lo tenía atrapado. Porque evidentemente ella lo sabía todo; y ahora lo salvaba, sí, pero él jamás podría confiar en ella. De hecho, estaba entrampado.¹⁴

Por otro lado, Ramiro queda entrampado en la maniobra páfida del teniente Gamboa, jefe de la policia de la provincia, que quiere forzarlo a colaborar con la dictadura, a cambio de su absoluci3n.

En *Sucesos argentinos*, el protagonista an3nimo no logra cumplir con la misi3n que le han confiado los empresarios catalanes. A pesar de sus esfuerzos, la oferta que tiene que defender no podr3 ganar la licitaci3n porque lo obligan a falsearla y aumentarla, a cambio de la liberaci3n de Jos3 Luis Poggi, el marido de Mercedes, que est3 en la ESMA. Al final descubre que fue v3ctima de un estratagema, que fue manipulado y enga3ado. Jos3 Luis Poggi era en realidad un agente doble. El h3roe pierde a Mercedes, v3ctima del complot, y recibe amenazas de muerte por su curiosidad excesiva. Lo obligan a dejar el pa3s comprando su silencio, y regresa a Barcelona decidido a olvidarse de todo.

En ambas novelas, se representa un clima de opresi3n, de vigilancia estrecha. El ciudadano no puede andar libremente, cada gesto parece sospechoso. Ambos h3roes lo experimentan durante la escena emblem3tica del control de identidad, com3n a las dos historias. En *Luna caliente*, Ramiro debe someterse a un control policial nocturno en plena carretera. El personaje, que acaba de violar a Araceli y se siente sospechado por el padre de la muchacha, procura parecer honesto y colabora con gran docilidad, mientras los polic3as, que no paran de apuntarle con su arma, revisan a fondo el interior del coche. Al final del control de identidad, el oficial les hace una advertencia antes de dejarlos ir:

–Deben tener m3s cuidado; en estos tiempos y a esta hora, cualquier movimiento sospechoso del personal civil, lo hace pasible de estos operativos.

Ramiro se pregunt3 qu3 ten3a de sospechoso detenerse en la carretera para vomitar, y no pudo evitar un sentimiento de repulsi3n por ser

¹⁴ M. GIARDINELLI, *Luna caliente*, op. cit., p. 133.

tratado como “personal civil”. Pero así estaba el país en esos años, le habían contado.¹⁵

Ramiro, que se había acostumbrado al modo de vida a la europea, a una gran libertad de movimientos, recibe como anormal e injusta la actitud de los militares. Va tomando así conciencia de la magnitud de los cambios que afectan la vida cotidiana del ciudadano argentino, del grado de vigilancia de que es objeto por parte de las autoridades y del clima general de desconfianza y de sospecha que reina.

En *Sucesos argentinos*, ocurre una escena similar, que produce la misma toma de conciencia por parte del héroe anónimo. Amargado por el desencuentro con su ciudad natal, decide caminar en una calle solitaria y desconocida de Palermo Viejo. De repente un automóvil Falcon aparece y se encuentra rodeado de “tipos voluminosos” que lo tratan como si fuera un peligroso criminal. Sin embargo, el control, como en *Luna caliente*, termina bien, porque como en el caso de Ramiro, el estatuto social y la naturaleza de sus actividades lo limpian de toda sospecha:

Fueron palabras casi mágicas. El que estaba delante frunció la boca. El otro me advirtió: –Esta zona es peligrosa. Hay que tener cuidado. Vaya a buscar un taxi, y quédese tranquilo: nosotros lo vigilamos.¹⁶

Cabe subrayar las palabras del hombre que cree tranquilizar al ciudadano al que acaba de aterrorizar diciéndole que lo vigila. Es representativo de la manera como el régimen militar quería que la sociedad se sintiera en permanencia vigilada y controlada, impidiendo así toda iniciativa, toda posibilidad de sentirse libre. Al día siguiente, cuando el héroe se queja a Néstor Zavala, su socio argentino, de la manera como ha sido tratado, descubre que éste aprueba esos métodos, considerados como normales y necesarios:

–Corren tiempos muy duros –dijo Zavala, filosófico, y repitió que lo habían hecho para protegerme; casi debía agradecerles que se hubiesen ocupado de mí con tanto fervor.
–¿Debo agradecerlo? ¿Qué tal una caja de bombones a las esposas?
[...] No hay derecho, repetí, resignado.¹⁷

Lo vivido en esa calle del Bajo de Buenos Aires pone a prueba el pretendido apolitismo y la indiferencia inicial del personaje, que no puede sino indignarse de los métodos empleados por la policía, aunque muy rápida-

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶ V. BATTISTA, *Sucesos argentinos*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁷ *Ibid.*, p. 110.

mente opta por la resignación. Podemos notar el paralelismo de las dos novelas, que describen un episodio similar, emblemático de la vida cotidiana en tiempos de dictadura, y unas reacciones similares de los dos héroes, que experimentan un intenso sentimiento de injusticia y de falta de libertad individual, pero aceptan, resignados, la realidad. Así, la relativa aceptación y resignación de ambos protagonistas aprueban unos métodos que si bien se deploran, parecen necesarios.

Los héroes de las dos novelas podrán intuir y adivinar ciertos aspectos ocultos del régimen militar, pero resultarán impotentes e inaptos para combatirlo. Ninguno de los dos tiene el perfil de un opositor o de un defensor de las víctimas. Al contrario, como hemos dicho, su motivación principal es el dinero, el éxito social, lejos de la política o de la defensa de los derechos humanos. Sin embargo, se enfrentan con métodos que cuestionan su condición de ciudadano libre amparado por el Derecho y la Ley.

En *Luna caliente*, la pesquisa policial sobre el asesinato del doctor Tennembaum, el padre de Araceli, se lleva a cabo de manera incompleta y rara, ya que la policía ya no cumple su misión de ayudar a la justicia sino que sirve los intereses de los militares, únicos dueños del orden. El coronel Gamboa, jefe de la policía de la provincia, sospecha a Ramiro pero ni siquiera se toma la pena de buscar pruebas:

Se lo voy a poner muy clarito: nosotros sabemos que usted mató al doctor Tennembaum. Podría darnos más o menos trabajo probarlo, pero eso es lo de menos. Si acá la policía quiere probar algo, lo hace y listo, ¿me entiende? Porque no vaya a pensar que acá estamos en Francia, doctor; no, aquí estamos en un país en guerra, una guerra interna pero guerra al fin.¹⁸

Apelando a los argumentos bien conocidos del régimen para justificar el no respeto de los derechos del ciudadano, es decir una situación de guerra que pone entre paréntesis el derecho común, el militar descarta la obligación de encontrar una prueba inapelable de la culpabilidad de Ramiro. Amenaza incluso a Ramiro con torturarlo para hacerlo confesar, lo que a Ramiro le permite comprobar de paso que las denuncias que había oído en París sobre la tortura eran ciertas. Pero sorprendentemente, el militar ni siquiera va a seguir esa vía. En efecto, quiere que Ramiro confiese, no porque quiere que sea juzgado, sino para poder encerrarlo en una trampa, obligarlo a entrar al servicio del régimen, con las manos atadas, como re-

¹⁸ M. GIARDINELLI, *op. cit.*, p. 107.

hén de los militares. Lo que justamente no quiere es que Ramiro caiga en manos de la justicia común, porque sino perdería a ese “hombre de reserva”, “sin contaminación ideológica”, que tanto le interesa:

De modo que si yo vengo a verlo es porque usted nos interesa. Nos interesa usted; no ese borracho. Y porque puedo ayudarlo. Quiero ayudarlo. ¿Me entiende? [...] Todo lo que tiene que hacer es confesar, y sale derecho. Yo lo arreglo.¹⁹

Los militares han suspendido toda justicia. La ley la hacen y la deshacen ellos, en función de su objetivo que es la eliminación de toda oposición política. Un asesinato se convierte en un simple estorbo porque el asesino podría ser un eficaz colaborador. Pero no hay ningún problema: el crimen será absuelto de un simple plumazo. El interés supremo de la nación es infinitamente superior al asesinato de un médico padre de familia, para colmo adicto al alcohol. ¿Cómo no podría el lector de 1995 relacionar esta historia con la impunidad de los militares culpables de crímenes de lesa humanidad durante la dictadura? El régimen militar absolvió a sus propios miembros, y los gobiernos democráticos siguientes de Alfonsín y Menem trabaron el trabajo de la justicia con las leyes de impunidad y el indulto de 1990. La novela de Giardinelli cobra un sentido especial en el contexto de la posdictadura.

A pesar de las presiones, Ramiro se empeña en no confesar. El joven jurista, culpable de una violación y un doble homicidio, se niega a reconocer su culpabilidad en semejantes condiciones. Durante la noche que pasa en la cárcel de la comisaría, en una celda minúscula, asquerosa y oscura, oye ruidos raros, música y gemidos:

De pronto, estridentemente, se escuchó un chamamé. Parecía ser una radio, encendida a todo volumen. [...] Y entonces se apagó el sonido de la radio, que durante un largo rato había pasado chamamés, rasguidos dobles y avisos comerciales. Ramiro creyó escuchar, en el silencio retornado, un gemido, lejano. Y más tarde volvió a escucharse la radio, ahora atronando el silencio con un tema de Charly García que evocaba la soledad de estar solo.²⁰

En ese momento Ramiro estará más que nunca cerca de la verdadera cara de la represión, es decir la tortura y los desaparecidos. La radio permite cubrir los gritos de los torturados, pero Ramiro no lo sabe. Él se queda en

¹⁹ *Ibid.*, pp. 108-109.

²⁰ *Ibid.*, pp. 119-120.

la antesala de la represión. A la mañana siguiente, se queja al policía de haber dormido muy mal a causa de una radio, y el policía responde a modo de explicación algo enigmática: “Y, los muchachos tuvieron mucho labor”²¹. Ramiro no entiende, no interpreta. Su mirada estrecha y fragmentaria se lo impide. El lector, en cambio, puede y debe descifrar las palabras del policía como una alusión evidente a la tortura practicada clandestinamente en la comisaría durante la noche.

Esta manera cifrada, desviada, de introducir el tema de la tortura y de los desaparecidos en la novela se revela particularmente convincente, porque en vez de designar esa realidad de manera realista, como si fuera un dato objetivo, la alude en total adecuación con su condición de realidad clandestina, oculta, silenciada. El punto de vista de Ramiro representa el de gran parte de la sociedad argentina en los primeros años de la dictadura: una sociedad que no ve la realidad de la represión clandestina, la que tiene lugar en los sótanos, y que cuando empiezan a llegar los primeros testimonios y las primeras denuncias, no la quiere ver, no la quiere oír, y sólo oye los ruidos que la cubren.

Así, *Luna caliente* codifica la referencia a la tortura, en vez de enseñarla explícitamente al personaje y al lector. Esa opción de Giardinelli es válida porque solicita una participación activa del lector que hace un trabajo de interpretación. Esta observación se puede extender a toda la novela, que cifra, en algunas escenas claves, toda la esencia misma del régimen militar. Cabe recordar que esta novela se publicó primero en México, en 1983, antes del informe *Nunca más*, cuando eran aún mal difundidos en Argentina los relatos de exiliados víctimas de la represión masiva ejercida por los militares. La manera como se construye, paralelamente a la intriga principal, un relato clandestino y fragmentario sobre la represión, completa eficazmente la edificante historia policial, con su ausencia de pesquisa, sus turbios métodos y la impunidad del asesino. Pero sobre todo, parece reproducir significativamente la condición marginal y clandestina de la memoria de las víctimas en 1983. Cuando la novela se publica nueve años más tarde en Argentina, se puede suponer que su impacto es aún mayor, porque los lectores ya poseen las claves y la distancia suficientes para descifrar cada alusión. La novela negra se convierte entonces en novela negra política, en novela de la dictadura.

²¹ *Ibid.*, p. 121.

En *Sucesos argentinos*, ocurre de manera similar un progresivo develamiento de los arcanos del poder. El socio argentino con el que nuestro héroe tiene que tratar, Néstor Zavala, es un intermediario del gobierno militar que al principio apoya la oferta catalana. Zavala es un ex peronista de derechas convertido al credo militar, ahora activo colaborador del gobierno de la Junta militar. Al héroe le parece “un tipo siniestro, capaz de vender a sus hijos y entregar a la madre de regalo por la compra”²². Desde la primera cita, advierte al narrador que va a ser su único interlocutor en el negocio, y que tiene que esperar a que ellos se comuniquen con él, como ocurre en negocios turbios, mafiosos o de tráfico ilegales. Se va creando cierto misterio y opacidad alrededor del tema de las autopistas, que parece lejos de ser un negocio transparente y limpio. El héroe se ve entonces obligado a trabajar con ese régimen, lo que le crea ciertos problemas de conciencia, como cuando recorre la ciudad que parece tomada por un ejército de ocupación:

Volví a cruzarme con camiones del ejército y con automóviles Falcon de vidrios polarizados. Otra vez sufrí la sensación de estar en una ciudad tomada. Así debió ser París durante la ocupación nazi; a lo largo de unas cuadras me sentí maqué. En realidad, el papel no me cabía: por más de una razón, yo estaba en el bando de los ocupantes. Era una comparación antipática y busqué un taxi.²³

La comparación de la dictadura argentina con el período de la Ocupación en Francia recorre toda la novela. El protagonista sin embargo está en una posición ambigua, porque si bien por un lado se siente afectado por la atmósfera de tensión y vigilancia que reina, por otro lado esto no le impide seguir colaborando con los socios argentinos que no son más que los hombres de paja del poder militar, y seguir creyendo que el negocio de las autopistas es un inocente negocio que no le hace mal a nadie. Hasta que Mercedes, su amante montonera, le abre los ojos y le explica que el gobierno militar va a desalojar a ciento cincuenta mil personas para construir las autopistas, sin indemnización alguna. Única voz que representa la oposición en la novela, ella define la misión del narrador: “representar empresas españolas que vienen a hacer negocios con gobiernos militares”, y denuncia la falta de ética y la corrupción que encubre esta misión. El héroe empieza entonces a dudar de la legalidad del negocio y decide averiguar dónde se esconde el beneficio real y quién se esconde detrás de Zavala (Ejército, Armada o Aeronáutica). Empieza así una investigación discreta, y descu-

²² V. BATTISTA, *op. cit.*, p. 95.

²³ *Ibid.*, pp. 134-135.

bre que hay rivalidades internas en el ámbito del gobierno militar, que la licitación es fraudulenta, y que ciertos personajes son en realidad agentes dobles, como el superior de Mercedes, José Luis Poggi, que en realidad trabaja para los militares. Mercedes resulta ser la más pura y la más inocente. Pero ha sido víctima de una tremenda manipulación. Obedeció ciegamente las órdenes de su superior de vigilar al hombre de paja, sin saber que todas las informaciones que ella le proporcionaba eran para los militares que sólo querían saber si el hombre de paja era discreto. Termina asesinada. Así el héroe descubre que está involucrado en un negocio fraudulento, que resulta ser otra faceta del crimen de Estado, la faceta económica. Descubre un régimen militar de doble cara: una cara oficial, visible, que mantiene apariencias legales, y una cara oculta, clandestina y corrupta. Su curiosidad le jugará una mala pasada, porque sufrirá una intimidación violenta por parte de esbirros anónimos. Como *Luna caliente*, la novela de Battista reelabora la atmósfera violenta y opresiva de la Argentina de la dictadura. El tema de la tortura y de los desaparecidos tampoco aparece explícitamente en esta novela, que se centra más bien sobre un aspecto quizá menos comentado de la dictadura: su desastrosa política económica, el grado de corrupción, la venalidad de sus dirigentes, la falta total de ética tanto en el plano de los derechos humanos como en el de la economía. Si después de la dictadura se condenó abundantemente las prácticas de la tortura y de la desaparición, en cambio no se insistió bastante en que el desastre socioeconómico causado por la política económica de los años 90 – aplicación brutal del modelo neoliberal, apertura a los capitales extranjeros, privatización de las empresas nacionales – no era sino la lógica continuación de la política económica de los militares.

Esta novela negra sobre la corrupción del régimen militar podría entrar en resonancia con la situación de 1995, ya que fue notorio el alto grado de corrupción que tuvo también el medio político menemista, marcado por varios escándalos político-financieros y por sospechas de desviaciones de fondos públicos y conexiones con el narcotráfico.

Entre los numerosos puntos comunes que hay entre estas dos novelas negras, cabe subrayar también la ambigüedad y la incertidumbre de los protagonistas, sometidos a fuertes presiones por parte de grupos de poder. Tanto Ramiro, el personaje de Giardinelli, como el héroe anónimo de Battista, son objeto de una manipulación y de una operación de seducción por parte de los militares o de sus colaboradores directos. Su condición de argentino apolítico que permaneció mucho tiempo fuera del país los convierte en la persona ideal para servir los intereses del poder militar. Pero las

circunstancias obstaculizan o impiden tal colaboración. Ramiro se niega a confesar su crimen y por lo tanto a caer en la trampa de obtener la impunidad a cambio de su colaboración activa con la represión, y el héroe de Battista se ve traicionado y engañado por los socios argentinos, que se han servido de él para hacer ganar sus intereses y no los de la empresa catalana a quien representaba, y que además han asesinado a su amante guerrillera. Este doble fracaso, la pérdida de la mujer amada y el fracaso en el negocio de las autopistas, no procede de sus errores sino de un poder autoritario cuyas ramificaciones y redes se extienden más allá de lo visible, hasta infiltrar los mismos bandos de la oposición. Duplicidad, doble juego, traición... el panorama que la novela de Battista esboza de la dictadura está lejos del negro y blanco: es un paisaje con una paleta infinita de grises que coloran las dobles colaboraciones y compromisiones. En las páginas finales de la novela, las máscaras caen y se revelan los juegos dobles:

[...] el amigo Poggi, el doctor José Luis Poggi, es un hombre nuestro. Trabaja para nosotros. [...] hace algo más de un año era un cuadro importante. Lo chupamos y negoció de inmediato. A partir de ahí se convirtió en uno de nuestros hombres más eficaces²⁴,

revela Zavala al héroe atónito. Recurriendo al vocabulario del teatro, Zavala le explica que fue víctima de un estratagema: “Hubo que montar una pequeña obrita con un actor profesional y dos amateurs como Benavides y usted”. Sin embargo, no quiere revelarlo todo y despide al héroe con esta frase: “en la Argentina hay preguntas que no tienen respuesta”²⁵, lo que puede remitir a los secretos mejor guardados del poder. En frente de ese mismo lodo en que todos están manoseados, como dice el tango de Discépolo, la guerrillera montonera Mercedes representa la víctima pura, la inocente militante de ardiente fe revolucionaria: “Esa mujer fue una militante de verdad, de esas que casi no existen. Creía en el hombre nuevo, creía que José Luis Poggi era la viva imagen del hombre nuevo”, sigue Zavala. Una de las últimas visiones del protagonista antes de regresar para Europa es la de las mujeres de la Plaza de Mayo que dan vueltas delante de la Casa Rosada:

Entonces las vi. Marchaban en silenciosa ronda por el centro de la plaza, con un pañuelo blanco en la cabeza. Estaban marcadas por la tragedia y se las veía igual que a un coro griego. Antígona se había jugado la vida por enterrar el cuerpo de su hermano Polínice. Ellas se la jugaban por desenterrar los cuerpos de sus hijos. Con ellas no

²⁴ *Ibid.*, p. 236.

²⁵ *Ibid.*, p. 237.

había formas de negociación posible. Sentí que eran lo único cierto entre tanta mierda, y me fui de inmediato: yo no tenía nada que hacer allí.²⁶

El telón se vuelve a cerrar sobre un protagonista absolutamente desengañado y desencantado, más escéptico que nunca y profundamente ajeno a todo, aunque sabe con certeza de qué lado está la ética y la verdad. En el avión que lo lleva a Barcelona de regreso, su memoria decide borrar todo lo acaba de vivir:

Mentiría si dijera que pensé en Mercedes. Deseché el almuerzo y al rato me quedé dormido. Si soñé algo, ya no lo recuerdo.²⁷

Y esas son las últimas palabras de una novela que se termina con la negación de la memoria, creando una extraña resonancia con veinte años de posdictadura marcados por la desmemoria, el fracaso de la justicia y la impunidad, así como por la opción por el individualismo y el éxito personal, en detrimento de los compromisos colectivos.

En *Luna caliente*, Ramiro fracasa no sólo en su búsqueda del éxito personal sino en su intento de escapar de los que lo persiguen. Hasta en Paraguay, adonde ha huido tanto de la policía como de la pasión insaciable de Araceli, sigue en una situación insegura. Poco le importa que lo torturen y lo golpeen, ni que padezca el escándalo social:

Todo eso era poco: la verdadera condena era no ser sumergido inmediatamente en las lagunas de sangre del séptimo círculo. [...] la condena era ser joven y estar vivo, y no poder morir ni amar, en esas tierras de nadie.²⁸

La novela se cierra con el anuncio por el conserje del hotel donde se ha refugiado de la visita de “una señorita, casi una niña”²⁹. Esas son las palabras finales, que anuncian una nueva y monstruosa resurrección de Araceli. Así, el desgraciado héroe se encuentra condenado a sufrir para siempre un infierno eterno, el infierno de la persecución y a ser, pues, eterna presa de poderes superiores y ocultos que acaban confundiéndose. En este desenlace circular e infernal, no queda ninguna esperanza.

²⁶ *Ibid.*, p. 234.

²⁷ *Ibid.*, p. 239.

²⁸ M. GIARDINELLI, *op. cit.*, pp. 157-158.

²⁹ *Ibid.*, p. 158.

La memoria de los que fueron víctimas del terrorismo de Estado durante la última dictadura militar argentina debió luchar para no ser sepultada y silenciada por las políticas de la memoria implementadas en los años 80 y hasta mediados de los años 90. Dichas políticas no favorecieron una mirada crítica hacia el pasado y trataron de imponer una visión superficial y tajante a través de la teoría de “los dos demonios”, según la cual la sociedad civil había sido víctima de la guerra entre dos bandos extremos equiparables³⁰. Fue una memoria reprimida, una “mala memoria” como dice Eduardo Galeano³¹. Pero hubo también voces y vías de expresión para una memoria tenaz, y la literatura pudo ser una de esas vías. Las novelas negras de Giardinelli y Battista construyen una memoria de ese período que permite una vuelta crítica sobre el pasado: al hacer revivir al lector de los años 90 la atmósfera de opresión y la iniquidad de los controles policiales, al mostrar la ausencia de justicia, la impunidad y una total arbitrariedad del Estado, y por fin al poner en escena personajes ambiguos, dobles y sin escrúpulos, estas novelas aportan su parte de verdad en la elaboración de una representación del pasado. Pero al mismo tiempo ponen en escena la dificultad misma de este trabajo de memoria. Durante la posdictadura, dos tendencias se enfrentaban: la de saber, de buscar la verdad, y la de callar, de olvidar, de no mirar. En *Luna caliente*, Ramiro no interpreta los sonidos de la represión: los gemidos de los presos torturados y la radio estridente que intenta cubrirlos. El hombre de paja de *Sucesos argentinos*, después de darse cuenta de lo que pasa, opta por el olvido y el ensimismamiento. Ambos reflejan gran parte de la sociedad argentina de los años 90: exitista, individualista, obsesionada por la riqueza o doblada bajo el peso de la crisis económica, y también temerosa de remover las aguas turbias del pasado, de recordar. Pero a pesar de estas trabas de la memoria, esta represión del pasado, una memoria obstinada y tenaz parece lograr infiltrarse en los intersticios del relato, y parece anunciar el giro decisivo que luego va a tomar la elaboración de la memoria colectiva en Argentina a partir del final de la década de los años 90. En 1995 varios militares atormentados por problemas de conciencia confiesan en público su actuar durante la dictadura. Un libro, *El vuelo*, basado en el relato de un ex militar arrepentido, confirma la

³⁰ Las palabras iniciales del prólogo del informe *Nunca más*, redactadas por Ernesto Sábato, pesaron durante largo tiempo sobre la elaboración de la memoria del período militar: “Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda”. E. SÁBATO, prólogo a *Nunca más*, informe de la CONADEP, Buenos Aires, EUDEBA, 1997, p. 7.

³¹ E. GALEANO, « Mémoires et malmémoires », *Le monde diplomatique*, août 1997, p. 3.

existencia de los vuelos de la muerte³². Vuelve a subir a la superficie una memoria reprimida que tercamente fue corroyendo las cerraduras de la caja de Pandora.

En las dos novelas, el género policial, gracias a su capacidad de adaptación, a su flexibilidad y su gran permeabilidad a la realidad social e histórica, permite poner en escena las principales características del régimen militar de los años setenta: la violencia política, el enigma de una realidad ocultada detrás de apariencias oficiales, la naturaleza criminal de la autoridad estatal y policial, la impunidad y la arbitrariedad del poder, la ausencia de justicia, sin apartarse de la ficción ni caer en otra vertiente que sería la del testimonio o de la literatura de denuncia. Además, se establecen una serie de conexiones y de paralelismos entre estas ficciones ancladas en la época militar y el presente de los lectores de los años noventa, un presente marcado por la problemática de la memoria de la dictadura que queda por elaborar e integrar en la memoria colectiva. Las novelas negras de Giardinelli y Battista, desde las claves del género negro, pudieron participar de esa labor de construcción de la memoria.

³² H. VERBITSKY, *El vuelo*, Buenos Aires, Planeta, 1995.

Volver a escribir la historia.
La “contrainvestigación” según Pierre Bayard y Juan José Saer

Charlotte THIMONNIER
Université Paris Diderot-Paris 7

He aquí mi plan: urdir una novela policial del tipo corriente [...] y casi en el último renglón agregar una frase ambigua [...] que dejara suponer que la solución era falsa. El lector, inquieto, revisaría los capítulos pertinentes y daría con otra solución, con la verdadera. El lector de ese libro imaginario sería más perspicaz que el “detective”.¹

En 1998, la publicación del libro de Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*², creó mucho revuelo en la comunidad literaria francesa. Proponía otra solución a la famosa novela de Agatha Christie, *The murder of Roger Ackroyd*, poniendo en duda la solución a la que llegó la investigación del célebre detective, Hercule Poirot. Pierre Bayard afirmaba y demostraba que el asesino de Roger Ackroyd no era el buen doctor Sheppard y que el verdadero asesino seguía impune, disimulado en los meandros del texto. El crítico se hacía así justiciero. Pero, arremetiendo contra un monumento de la literatura policial, el libro tocaba lo intocable, quebrantaba certidumbres y ponía en tela de juicio los fundamentos mismos del género. En efecto, éste exige que la autoridad del detective sea tan grande que el lector nunca dude de la solución. De ahí las conclusiones de Jean Bellemin-Noël:

¹ J. L. BORGES, *Textos cautivos*, « *Excellent Intentions* de Richard Hull », Barcelona, Tusquets, 1986, pp. 227-28. Se encuentra la misma idea en el «Examen de la obra de Herbert Quain», a propósito de la novela policial de este escritor ficticio: “Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esta frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*.” in *Ficciones, Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1989, t. 2, pp. 461-64, pp. 461-62.

² P. BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, coll “Paradoxe”, 1998, 171 pp.

Cela va contre les usages d'un genre littéraire dont la première caractéristique, depuis l'origine, est que ledit lecteur doit se laisser conduire par le bout du nez jusqu'au moment où on lui sert sur un plateau la solution, admirable à proportion de l'effet de surprise qu'elle produit.³

Después de esta primera “contrainvestigación” literaria, Pierre Bayard siguió la misma vía investigando otros crímenes literarios tales como el asesinato del padre de Hamlet o el caso de *The hound of the Baskerville*⁴.

El método de Pierre Bayard se asemeja a las contrainvestigaciones históricas que se multiplican desde el fin de los años 90, con más o menos seriedad y éxito, con intenciones más o menos encomiables, entre la tentación del *scoop* y un sombrío revisionismo. Con esos nuevos métodos, las figuras del detective, del historiador, del periodista de investigación o del juez de instrucción han ido confundiéndose.

Así cuestionaron por ejemplo los casos de Juana de Arco, del cadáver de Eva Perón, del suicidio de Marylin Monroe, del asesinato de John F. Kennedy o de Isaac Rabin y, por supuesto, de los atentados del 11 de septiembre o del 11 de marzo⁵. Ya que vuelven a escribir la historia, esas contrainvestigaciones denuncian las mentiras del poder y, más ampliamente, la autoridad del discurso histórico.

Pierre Bayard no propone otro método cuando afirma que quiere volver a recorrer uno tras otro los elementos del caso Ackroyd desembarazándose de la credulidad habitual de los lectores de novelas policiales frente al discurso de la autoridad narrativa –autoridad todavía más fuerte cuando se trata de la famosa Agatha Christie.

³ J. BELLEMIN-NOËL, « Hercule Poirot exécuté ou la fin des paradoxes » in *Critique*, n° 618, novembre 1998, pp. 767-782, p. 771. Proponemos la traducción siguiente: “Eso va en contra de los usos del género cuya principal característica, desde el origen, es que el lector debe dejarse conducir como un títere hasta que se le sirve la solución en bandeja, solución que es admirable en proporción con la sorpresa que ofrece”.

⁴ P. BAYARD, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Minuit, coll. “Paradoxe”, 2002, 181 pp.; *L'affaire du Chien des Baskerville*, Paris, Minuit, coll. “Paradoxe”, 2008, 166 pp. Algunos ponen en duda hasta muertes ficcionales naturales y las consideran como verdaderos crímenes disimulados. Citamos por ejemplo el libro P. DOUMENC, *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary*, Arles, Actes Sud, 2007, 186 pp.

⁵ Cf. en particular F. CHARPIER, *L'obsession du complot*, Paris, Bourin Éditeur, 2005, 232 pp. Se puede referir también con precaución a la página de Wikipédia sobre los atentados del 11 de septiembre y las teorías conspirativas:
http://es.wikipedia.org/wiki/Teoria_conspirativa# Teor.C3.ADas_conspirativas_en_ficci.C3.B3n.

Sin embargo, el libro de Pierre Bayard no trata hechos históricos –aunque el autor se las ingenia para hacémoslo creer– sino ficcionales, es decir de un campo por definición fragmentario e improbable. La perversidad del método es por ello todavía mayor: la contrainvestigación se vuelve, según los propios términos del crítico, la “edificación experimental de una lectura delirante”⁶, es decir una lectura que mantiene una “relación falsificada con la realidad”⁷. Así, según Marc Escola, para volver a formular la cuestión hermenéutica “¿quién asesinó a Roger Acroyd (si no es el doctor Shepard)?” necesita plantearse primero la cuestión retórica “¿cómo esta cuestión puede tener sentido?” o más bien “¿cómo un texto puede admitir soluciones diferentes?”⁸.

Al contrario de las contrainvestigaciones históricas justificadas generalmente por el descubrimiento de “nuevos” elementos, la contrainvestigación ficcional propone “otra” interpretación, “otro” texto, a partir de los “mismos” datos. Sólo pueden cambiar el punto de vista y la interpretación de elementos pasados por alto. Por fin, contrariamente a las contrainvestigaciones históricas que pretenden aportar una verdad nueva cuya ambición es corregir y a veces denunciar la verdad antigua y oficial y así participar en el progreso del saber, la contrainvestigación ficcional sólo propone una verdad alternativa, otra posibilidad que nunca se podrá imponer como verdad única. Pues, la verdad ficcional no se puede falsear⁹. Entonces, las soluciones pueden multiplicarse (Marc Escola aun propone una tercera solu-

⁶ P. BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, op. cit., p. 15: l’ “édification expérimentale d’une lecture délirante” (la traducción es nuestra).

⁷ *Ibid.*, p. 107: “Un premier élément qui devrait permettre de caractériser le délire est le rapport falsifié qu’il entretient avec la réalité.” (La traducción es nuestra).

⁸ Cf. M. ESCOLA, « Pierre Bayard contre Hercule Poirot, derniers rebondissements dans l’affaire Ackroyd », artículo publicado en la página web de *Fabula* : <http://www.fabula.org/revue/cr/7.php>, p. 9: “À la question herméneutique (qui a tué Roger Ackroyd, et pourquoi ?), on préférera donc une interrogation proprement rhétorique : comment se fait-il qu’une telle question ait un sens ? ou encore, et plus précisément : comment un même texte peut-il admettre plusieurs fins différentes ? La question rhétorique est donc en définitive celle de l’achèvement ou de la continuation de l’œuvre (...)”.

⁹ Para P. Bayard, esta característica de falsibilidad no es para nada negativa. Cf. *Enquête sur Hamlet*, op. cit., pp. 86-87 y su conclusión, p. 87: “Aussi convient-il de ne pas se méprendre, comme l’ont fait certains freudiens, sur les positions de Popper, en pensant que l’éviction des systèmes interprétatifs du domaine de la science s’apparente à une forme de sanction. Il n’est même pas interdit, à l’inverse, d’y voir une authentique reconnaissance, celle que s’ouvre pour eux l’espace d’une autre vérité des êtres et des textes, libérée de contraintes et de limites inadaptées à leur projet”. Proponemos la traducción siguiente: “Así que no nos equivoquemos, como ciertos freudianos, sobre las posiciones de Popper, pensando que la evicción de los sistemas interpretativos del campo de la ciencia se asemeja a una forma de sanción. Aun no está prohibido, al contrario, considerar dicha evicción como un auténtico reconocimiento, pues se abre para ellos el espacio de otra verdad de los seres y de los textos, liberada de apremios y límites inadaptados a su proyecto”.

ción al enigma del asesinato de Roger Ackroyd¹⁰) y el lector se queda en una incertidumbre irresoluble.

En *La pesquisa*, extraña novela policial publicada en 1994¹¹ (pocos años antes del libro de Pierre Bayard), el escritor argentino, Juan José Saer, pone en escena en la misma ficción esa incertidumbre fundamental causada por la contrainvestigación ficcional, introduciendo al contrainvestigador en la ficción. ¿Cuáles son las consecuencias de tal infracción a las reglas del género policial?

Resumamos los hechos: el relato policial, inspirado por un hecho real, tiene lugar en París, en los alrededores de la comisaría del undécimo distrito, donde un asesino en serie tortura y mata a ancianas después de introducirse en sus pisos; ya son veintisiete las víctimas cuando empieza el relato. Al comisario Morvan, caracterizado por su rigor y su meticulosidad, le confiaron la investigación. Su amigo, el comisario Lautret, lo secunda y se encarga en particular de los comunicados de prensa por tener un carácter más jovial y más flexible. La investigación está en un punto muerto.

Tras exponer dicha situación, y así aguzar la curiosidad del lector, el relato se traslada a Argentina, en la “zona” querida por Juan José Saer, y el lector descubre que el narrador del relato no es otro que Pichón, un personaje recurrente en la obra del argentino. Éste cuenta el caso a sus amigos, durante una cena¹². Pichón relata los hechos, la investigación y, por supuesto, el desenlace en el que el mismo comisario, Morvan, sorprendido con las manos llenas de sangre en el piso de la última víctima, es designado como culpable. En el pleito, los expertos psiquiátricos revelan su esquizofrenia, anunciada en el curso de la novela por la recurrencia de sueños y obsesiones.

Pero Tomatis, el viejo amigo de Pichón a quien los lectores de Saer también ya conocen bien, pone en duda esta solución que, según él, concede

¹⁰ M. ESCOLA, art. cit.

¹¹ J. J. SAER, *La pesquisa*, Barcelona, Muchnik Editores, (1994), 2002, 159 pp.

¹² Hay que precisar que los tres amigos están reunidos por otra “pesquisa”: buscan la identidad del autor de un manuscrito encontrado entre los papeles de Washington, su amigo común. Sobre la relación estrecha entre las dos “pesquisas” en la novela, se puede referir a: S. LARRAÑAGA, «*La pesquisa*: el género policial a la manera de Juan José Saer», Actas del V congreso del CELCIRP, “Cambio y permanencia en las culturas del Río de la Plata”, 3, 4 y 5 de julio 1996, in *Río de la Plata*, Paris, n° 17-18, 1997, pp. 601-610 o J. PREMAT, «El crimen de la escritura: la novela policial según Juan José Saer» in *Latin american literary review*, Pittsburgh, vol XXIV, n° 48, july-december 1996, pp. 19-38.

demasiado a la locura, y propone a su vez su resolución del enigma presentada de entrada como más simple y más elegante:

Es posible –dice Tomatis por tercera vez. ¿Pero por qué volver todo tan complicado? En física o en matemáticas, la solución más simple es siempre la mejor y encima, como dicen ellos, y si vieran como se visten, la más elegante.¹³

De la misma manera, el crítico Pierre Bayard considera que su solución para explicar el asesinato de Roger Ackroyd tiene la ventaja de ser “mucho más simple que la que propone el libro”¹⁴:

Nul besoin ici de trafiquer un dictaphone, de déplacer une bergère ou d’aller voler une paire de chaussures dans une auberge en présence de leur propriétaire.¹⁵

Es verdad que, frente a varias soluciones posibles (es decir que no contradicen los datos del texto), los únicos criterios de elección son criterios lógicos y estéticos tales como la eficacia y la elegancia.

Según Tomatis, el verdadero culpable es Lautret, y el hecho de que inculpen a Morvan formaría parte de su plan maquiavélico. Precisemos que el retrato de Lautret, esbozado a lo largo de la novela, hace de él un policía de novela negra, acostumbrado a la violencia y a las malversaciones, lo que acredita esa versión de los hechos.

Al fin y al cabo, el lector se encuentra con una novela policial con dos soluciones, la primera fundada en análisis parcialmente psicoanalíticos, la segunda, más rigurosamente policial y materialista, basada en hechos e indicios concretos (horarios, restos de somnífero en una botella de champañá, llaves, etc.). Sin embargo, ninguno de los indicios apuntados por Tomatis tiene una existencia material para él: sólo vuelve a interpretar algunos de los datos del relato de Pichón, como lo hace Pierre Bayard respecto

¹³ J. J SAER, *La pesquisa*, op. cit., p. 147.

¹⁴ P. BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, op. cit., p. 158: “Notre lecture, si elle présente des inconvénients, présente aussi des avantages. L’un d’eux est qu’elle est beaucoup plus simple que celle que propose le livre” (la traducción es nuestra).

¹⁵ *Ibid.*, p. 158. Proponemos la traducción siguiente: “No es necesario aquí traficar un dictáfono, desplazar una poltrona o robar un par de zapatos en un albergue en presencia de su propietario”. En *L’affaire du Chien des Baskerville*, P. Bayard critica de nuevo la solución oficial por su torpeza. Cf. *L’affaire du Chien des Baskerville*, op. cit., p. 91: “Pour tout dire, la solution choisie pour se débarrasser de Charles Baskerville paraît bien compliquée et surtout très risquée par rapport au résultat obtenu” (Proponemos la traducción siguiente: “En suma, la solución elegida para desembarazarse de Charles Baskerville parece muy complicada y sobre todo muy arriesgada con respecto al resultado obtenido”).

al relato de Agatha Christie. La contrainvestigación ficcional es necesariamente metatextual.

Pero, al contrario del crítico, Tomatis, por su calidad de personaje, lleva su investigación, “desde” la ficción, es decir bajo la responsabilidad del autor, Juan José Saer. Proponiendo dos soluciones, la novela se queda en suspenso, suspenso reforzado por la ausencia de comentarios de Pichón y Soldi al fin de la exposición de Tomatis. La novela se acaba con un “silencio reflexivo pero un poco incómodo”¹⁶ por parte de los tres personajes que redobla la incomodidad del lector frente a esa doble solución. Desde luego, los debates no escasearon entre los lectores y los críticos. Para reducir la incertidumbre y prolongar el juego, no pudieron sino tomar partido por Morvan o Lautret, contando sin cesar los argumentos en favor del uno o del otro. Así, Juan José Saer confiesa en una entrevista que cuando dio el manuscrito de *La pesquisa* a su editora francesa, ésta le advirtió de alguna flaqueza:

Cuando terminé *La pesquisa* y todavía no había sido editada en Francia, le dejé una copia a mi editora francesa porque la quería leer. Entonces me fui a Santa Fe y una semana más tarde hablé por teléfono con mi mujer y me dice: “Che, sabés que fulana me ha dicho que tengás cuidado que se nota enseguida que el asesino es Morvan”. Yo dije, me parece bárbaro, mordió el anzuelo.¹⁷

Tomar partido por uno u otro es caer en la trampa de la ficción, “morder el anzuelo”, según la expresión de Juan José Saer; es olvidarse de la naturaleza ficcional y textual del relato policial. Este poder de ilusión de la ficción es justamente uno de los temas principales de *La pesquisa*: en contrapunto al relato policial, se desarrolla un debate entre, por un lado, Pichón que, en calidad de narrador, insiste en la autenticidad de los hechos que relata, notando que pasaron cerca de su casa y que fueron referidos por los diarios, y, por otro lado, sus dos interlocutores, Soldi y Tomatis que ironizan sobre la validez de tales argumentos y acusan a Pichón de ser demasiado influenciado por la “crítica francesa”¹⁸. Cuando Pichón defiende el po-

¹⁶ J. J. SAER, *La pesquisa*, op. cit., p. 156.

¹⁷ J. J. SAER, «Una cierta premonición», entrevista con A. Hernando el 7 de marzo 2002, in *Letras libres*, México, noviembre 2005, pp. 50-53, p. 52, disponible en Internet : <http://www.letraslibres.com/index.php?art=10843>.

¹⁸ Cf. J. J. SAER, *La pesquisa*, op. cit., pp. 107-108: “[...] quiero contarles esta historia hasta el final. Salió en todos los diarios. / ¿Ésa sería la prueba de su veracidad? –objeta Soldi [...] / –No me refiero a la veracidad de la historia sino a la mía –dice Pichón–. Si no me creen, les mando los diarios”. Tomatis interviene entonces dirigiéndose a Soldi: “No le hagas caso –dice. Es un lugar común de la crítica

der de la realidad, Tomatis y Soldi sostienen que todo es ficción, interpretación y que no hay verdad posible. La segunda solución propuesta por Tomatis aparece así como una demostración de esa ausencia de verdad y como una lección de desconfianza frente a los poderes públicos, la justicia o los medios que escriben la Historia impunemente. Y ninguna duda cabe de que Tomatis no fue periodista por casualidad.

Pero esa crítica de la sociedad moderna y capitalista no se encuentra sólo en la versión de Tomatis, sino en toda la novela: los medios son atacados a través de la figura de Lautret que manipula a telespectadores apáticos con palabras técnicas y fórmulas de choque¹⁹, y los periodistas parecen obsesionados por la búsqueda del *scoop* o del escándalo como lo muestra, al final de la novela, el que traten a Morvan sin respetar la presunción de inocencia:

A un periodista, se le ocurrió llamarlo “el monstruo de la Bastilla”, y casi de inmediato todos los otros adoptaron el sobrenombre, llenando páginas y páginas sobre Morvan, del que en realidad no sabían casi nada, convirtiéndolo, por lo menos durante un mes, en uno de los personajes más célebres del país, por no decir del continente, y si queremos aproximarnos a la verdad, del mundo entero. La prensa sensacionalista lo acusó de canibalismo y llegó a atribuirle, por medio de especulaciones tortuosas, varios crímenes que habían quedado sin resolver.²⁰

Por esa crítica de los medios, por el relato del juicio chapuceado (pues, inmediatamente, “para la policía y la justicia, el caso estaba cerrado”²¹), también por la crítica del discurso de los expertos psiquiátricos que parecen tener muy pocas pruebas y mucho poder, Pichón incita a una reevaluación del densenlace.

Así, mientras que la versión de Pichón funda toda la responsabilidad del crimen en el individuo, por medio del análisis psiquiátrico, la de Tomatis, más cínica, denuncia los fallos –y hasta las complicidades– de los poderes públicos representados tanto por los expertos psiquiátricos como por los

francesa. / Pichón se echa a reír. / –No de veras –dice. Salió en todos los diarios. Y, además, pasó a la vuelta de mi casa. / –Argumento irrefutable –dice Soldi con desdén [...].”

¹⁹ *Ibid.*, p. 28: “Su relativismo [...] lo volví[a] simpático para el público, que absorbía con placer evidente sus comunicados pasando por alto, con la más amable predisposición hacia su persona, que sus frases precisas, llenas de tecnicismos jurídicos, psiquiátricos y policiales y mechadas aquí y allá de consideraciones humanas y de consignas paternalistas de seguridad, decían en el fondo que, después de meses de gastar tiempo, fuerzas y dinero, no se había obtenido el más mínimo resultado”.

²⁰ *Ibid.*, p. 138.

²¹ *Ibid.*, p. 137.

medios que son manipulados –o que se dejan manipular– por Lautret, el asesino que quedará impune. Asimismo, hoy, las contrainvestigaciones históricas, acercándose a las teorías de la conspiración, tienden a revelar maquinaciones, intrigas o mentiras de Estado.

En esta misma perspectiva (pero haciendo un paso más respecto a la autoridad del caso²²), algunos años más tarde, Tomatis vuelve a abrir lo que podemos llamar “el caso Edipo”. En una carta a Pichón que se encuentra en el libro póstumo de Juan José Saer, *La grande*, publicado en 2005, Tomatis se hace el abogado de Edipo con el objetivo de demostrar la inocencia del que consideramos a menudo como el primer detective, y por más señas, el primer detective-culpable a pesar suyo, como Morvan. El novelista argentino pareciera así entrar de lejos en diálogo con Pierre Bayard, que había introducido en *Qui a tué Roger Ackroyd?*, un breve capítulo sobre *Edipo Rey*. El crítico notaba que esa tragedia no carecía de inverosimilitudes, ya señaladas por diversos críticos desde Voltaire²³, y sentía que esos críticos no se atrevieran a “sacar todas las consecuencias de las dudas que recaen en la culpabilidad de Edipo”, poniéndose a buscar al verdadero criminal²⁴.

Antes de tomar la defensa de Edipo, Tomatis explica a Pichón los motivos que permiten, según él, volver a escribir si no el mito de Edipo, por lo menos el desenlace de la tragedia de Sófocles:

El mito no acepta la refutación, es como es: en el mito, por lo tanto, Edipo, aunque ignorándolo, es culpable. La tragedia, en cambio, trasladada el mito al plano del acaecer. En esta tragedia en particular, como decíamos el domingo por teléfono, el desarrollo de los hechos es más ambiguo, y los testimonios que desencadenan la catástrofe son puras

²² Recordemos que ya en una de las primeras novelas de J. J. Saer, *Cicatrices*, publicada en 1969, Tomatis y su amigo Barco habían puesto en duda el hecho de que los celos de Otelo fueran el verdadero motivo del asesinato de Desdémona, abriendo así bastantes perspectivas interpretativas. Cf. *Cicatrices*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, col. “Capítulo, las nuevas propuestas”, (1969), 1983, 262 pp., pp. 52-53.

²³ Cf. VOLTAIRE, « Lettre III » in *Œuvres complètes*, II, éd. A. Beuchot, Paris, 1830 (« Lettres écrites en 1719, qui contiennent la critique de l'*Œdipe* de Sophocle, de celui de Corneille, et de celui de l'auteur »), p. 23. Se puede leer también S. FELMAN, « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier ? », in *Littérature*, Paris, Larousse, 1983, n° 49, pp. 23-42.

²⁴ P. BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, op. cit., p. 102: “Dans son article décisif, Shoshana Felman ne va pas jusqu'à tirer toutes les conséquences des doutes qui pèsent sur la culpabilité d'*Œdipe* et à se mettre en quête – seul moyen de l'innocenter définitivement – du véritable criminel” (La traducción es nuestra). En *L'affaire du Chien des Baskerville* (op. cit., pp. 61-63), P. Bayard de nuevo evoca la probable inocencia de Edipo pero no realiza su proyecto de buscar al verdadero criminal. ¿El abandono de este proyecto no revela la timidez o más bien la impotencia del crítico y del psicoanalista (P. Bayard es también psicoanalista) frente a la fuerza del mito?

afirmaciones verbales que no presentan el más ligero atisbo de prueba. Todo el mundo dice que *Edipo Rey* es un relato policial, de modo que las leyes del género nos obligan a preguntarnos a quién beneficia el crimen, quién tuvo la ocasión, la posibilidad y los móviles para urdirlo y darle la apariencia de un desastre inevitable del destino.²⁵

A partir de este análisis de los móviles es como Tomatis desarrolla la tesis según la cual *Edipo* es la víctima de una maquinación orquestada por Creonte que quiere tomar el poder en Tebas, con la ayuda de Tiresias, envidioso de *Edipo* porque aquél logró lo que él no consiguió: resolver el enigma de la esfinge. De nuevo, una tesis del complot y de la maquinación en las más altas esferas del poder se opone a una tesis centrada en el individuo y sus obsesiones. ¿Cómo pueden coexistir?

Si se quiere leer *Edipo Rey* como una novela policial, es cierto que se preferirá la versión de Tomatis a la de Sófocles, por ser más verosímil. Pero esta lectura no elimina la lectura “mítica” que es, como lo recuerda Tomatis, “irrefutable”. Así, como lo subrayó Borges²⁶, es el lector quien se sale con la suya frente a la autoridad narrativa y el libro se vuelve una suerte de caleidoscopio que puede variar al infinito, siendo lo escrito el único límite al delirio o, digamos, al revisionismo literario²⁷. Así, puesto en tela de juicio, el texto queda sin solución estable y nos confronta a una “enigmaticidad” más radical que el enigma asentado como tema por el relato policial.

En cierto modo, la contrainvestigación histórica realiza un desplazamiento similar, privilegiando al historiador, e incluso al ciudadano, contra el discurso autoritario de la Historia. Pero, por supuesto, la práctica de la sospecha generalizada no tiene las mismas consecuencias en el campo de los hechos históricos que en el de la ficción. En la ficción, la multiplicación de las soluciones acarrea más sentido; en el campo de los hechos, impide la

²⁵ J. J. SAER, *La grande*, Buenos Aires, Seix Barral, col. “Biblioteca breve”, 439 pp., pp. 217-18. Ya en 1986, J. J. Saer afirmaba: “un mito es precisamente lo que es por hallarse por encima de los hechos. Es imposible comparar dos versiones de un mito, del mismo modo que es imposible comparar dos metáforas”, in «Atridas y Labdacidas», *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, col. “Nuevos escritores argentinos”, 1986, p. 41.

²⁶ Cf. J. L. BORGES, «El cuento policial», (1941) in *Obras completas, op. cit.*, t. 4, p. 189: “(...) los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos”.

²⁷ Cf. P. BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, *op. cit.*, p. 126: “Un texte délirant est un texte qui débordé les énoncés qui constituent l’œuvre, ceux-ci formant une limite à la folie critique”. Proponemos la traducción siguiente: “Un texto delirante es un texto que sobrepasa los enunciados que constituyen la obra, formando estos últimos un límite a la locura crítica”.

elaboración del sentido. Lo que sólo es vertiginoso para uno, es peligroso para el otro. Dejo la palabra a Pierre Bayard:

[...] on voit vite comment, gage de richesse et de tolérance, la notion de surdétermination ouvre également un espace épistémologiquement problématique. Qu'un même fait puisse accueillir un grand nombre d'interprétations peut certes s'entendre comme la conséquence de sa complexité ou de l'attention de l'interprète, mais aussi, plus négativement, comme l'indice que tout, à l'infini, peut être dit et être compatible avec tout.²⁸

Al revelar el carácter arbitrario de todo discurso de autoridad y de toda afirmación perentoria, la sospecha quebranta nuestras certidumbres y la misma posibilidad de un relato de la Historia. La noción misma de acontecimiento se vuelve incierta, abriendo así la puerta al revisionismo histórico que se puede resumir, según Jacques Rancière, en una fórmula única: “nada ocurrió tal como fue enunciado”²⁹. Al contrario, la literatura permite pensar el estatuto cambiante y subjetivo del acontecimiento sin caer en la trampa del revisionismo, es decir sin imponer otras afirmaciones³⁰. Así, Juan José Saer define su literatura como la “negación del acontecimiento”³¹ porque, como lo dice en una entrevista posterior a la publicación de *La pesquisa*, el acontecimiento “no tiene vida propia”:

Somos nosotros los que le damos vida al acontecimiento. Incluso hasta las cosas más irrefutables o más irremediables que acontecen sólo lo son para ciertas subjetividades que las viven, pero en el conjunto de lo que acaece, todo acontecimiento se relativiza, se pierde, desaparece.³²

²⁸ P. BAYARD, *Enquête sur Hamlet*, op. cit., p. 85. Proponemos la traducción siguiente: “Se ve así cómo la noción de sobredeterminación, signo de riqueza y de tolerancia, abre igualmente un espacio epistemológico problemático. Que un mismo hecho pueda recibir muchas interpretaciones se puede entender como la consecuencia de su complejidad o de la atención del intérprete, pero también, más negativamente, como el indicio de que todo, al infinito, puede ser dicho y ser compatible con todo”.

²⁹ J. RANCIERE, *Les noms de l'histoire*, Paris, Seuil, coll. “Librairie du XX^e siècle”, 1992, 213 pp., p. 78: “Le noyau de la formulation révisionniste en général tient en une simple formule : *il ne s'est rien passé de tel que ce qui a été dit*” (la traducción es nuestra).

³⁰ En este sentido, la solución de Tomatis no es más que una afirmación entre otras. Así, J. J. Saer precisa en una entrevista con F. García: “en mi novela, Tomatis tiene toda una historia sobre *Edipo Rey*. Es suya, yo no tengo ninguna teoría” (en *Clarín*, 20 de diciembre 2003, disponible en Internet: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/12/20/u-678670.htm>).

³¹ J. J. SAER, «El desierto retórico», entrevista con Ana Basualdo, in *Quimera*, Barcelona, marzo 1988, n° 76, pp. 12-15, p. 14.

³² A. BLANCO, «Entrevista a Juan José Saer» in *Punto de vista*, n° 53, noviembre 1995, p. 38.

Desde luego, entendemos que la forma policial permite sobre todo a Juan José Saer proseguir su propia reflexión sobre el estatuto del acontecimiento, empezada en sus otras novelas desde *Cicatrices* hasta *Glosa*³³.

La crisis de la novela policial contemporánea, que se manifiesta por relatos sin soluciones o con soluciones múltiples y que hace del lugar de la razón triunfante el de la incertidumbre fundamental, testimonia pues de la dificultad para pensar el acontecimiento y luego, la Historia. La literatura, y en particular la literatura policial, se vuelve entonces un terreno de reflexión esencial –liberado además de lo que está en juego en la investigación histórica– desde el que se puedan pensar las nociones de acontecimiento, de verdad y de autoridad, reevaluar los “límites de la interpretación”, y estimar las consecuencias de una práctica generalizada de la sospecha.

³³ J. J. SAER, *Cicatrices*, *op. cit.*, 1969; *Glosa*, Buenos Aires, Alianza, col. “Alianza literatura”, 1986, 282 pp.

ENTRE AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Memoria y desencanto de un español en Latinoamérica: Manuel Vázquez Montalbán y *Quinteto de Buenos Aires*

Àlex MARTÍN ESCRIBÀ y Javier SÁNCHEZ ZAPATERO
Universidad de Grenoble III y Universidad de Salamanca

1. Espacio y género negro: la importancia del “espacio vivencial”

La ciudad es el lugar del descubrimiento: cada uno es de la zona que
meó por primera vez en las cuatro esquinas, como los perros, que
mean para marcar el territorio.
Manuel Vázquez Montalbán¹

Desde sus inicios, una de las características básicas de la literatura policiaca ha sido el desarrollo de series narrativas protagonizadas por un mismo personaje y ambientadas en un mismo escenario. El tratamiento del espacio ha adquirido así una importancia fundamental, al proporcionar a los lectores un doble placer basado en el reconocimiento y en la gratificación asentada en el deseo de regeneración de lo descubierto en las entregas anteriores. De hecho,

[...] a menudo la literatura serial detectivesca se ha sustentado en la creación de un espacio estable, un centro de operaciones en el que el detective pensador recopila los hechos, extrae conclusiones y explora salidas de futuro.²

Para algunos autores y corrientes críticas, estos espacios recibirían el nombre de “espacios vivenciales” y se caracterizarían por su naturaleza cerrada y finita y por el hecho de conferir identidad a todos aquellos que los habitan.

¹ G. TYRAS, *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada, Zoela, 2002, p. 45.

² J. BALLÓ y X. PÉREZ, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 37.

En la novela policiaca y negra clásica, la estabilidad de ese espacio –a menudo identificado con el despacho en el que trabajan, como en el caso de Philip Marlowe, o la casa en la que habitan, como en el de Sherlock Holmes– se contrapone a la continua inestabilidad de los escenarios por los que han de desarrollar las investigaciones. El mundo es un lugar hostil caracterizado por la continua distorsión de sus normas a través de asesinatos, secuestros y robos, mientras que el “espacio estable” sería el escenario desde el que el investigador medita para, precisamente, intentar llevar la estabilidad al contexto exterior a través de la resolución de los casos.

En la novela contemporánea, el espacio de los detectives se identifica con el propio escenario urbano en el que desarrollan sus investigaciones, como puede observarse en muchas de las sagas de la narrativa policiaca europea contemporánea. Así funciona Marsella en la obra de Jean-Claude Izzo, Ystad en la de Henning Mankell, Atenas en la de Petros Markaris o Venecia en la de Donna Leon. Para que el lector pueda familiarizarse con el inmenso espacio en que habita su personaje a lo largo de las diferentes novelas, los autores acostumbran a mantener una serie de lugares comunes invariables –barrios, ambientes, restaurantes, etc.–, siempre habitados por los mismos secundarios, por los que siempre pasa su personaje.

2. Vázquez Montalbán, Carvalho y Barcelona

Toda mi literatura está hecha de la “Barcelona” del espacio que comparto y del tiempo que he vivido.
Manuel Vázquez Montalbán³

En el caso de Manuel Vázquez Montalbán y la serie protagonizada por Pepe Carvalho, ese escenario se identifica con la ciudad de Barcelona. Desde los primeros títulos de la serie, la ciudad adquiere un destacado protagonismo gracias, por un lado, al continuo deambular por ella que efectúa el detective en su intento por resolver los casos y, por otro, a la reiterada aparición de diversos lugares, convertidos en claves de familiaridad estilística. De ese modo funcionan, por ejemplo, el despacho del detective, junto a las Ramblas, el Mercado de la Boquería, la tienda de Teresa Marsé y la casa Fuster en la zona alta de la ciudad o los restaurantes de la Plaza Real a los que acostumbra a acudir el detective privado.

La mezcla entre estos espacios invariables y la cambiante geografía urbana por la que indaga el detective en busca de la solución de sus casos no

³ F. ESTRADA, *Manuel Vázquez Montalbán. De primera voz*, Barcelona, Tempestat, 2004, p. 164.

sólo confieren identidad y unidad a la serie de novelas, sino que permiten que su protagonista se convierta en testigo del cambio de la ciudad. Así, Carvalho se convierte

[...] en cronista urbano [...] de la evolución de la ciudad con intenciones de descripción histórica y denuncia social.⁴

De este modo, el autor evidenciará los cambios provocados en la capital catalana tras los Juegos Olímpicos y todo lo que supusieron los fastos del año 1992. De ahí que, aunque los libros de la saga pueden leerse en cualquier orden, vistos con perspectiva cronológica permitan entender el desarrollo de la ciudad y, en una lectura más profunda, de toda la sociedad española. El retrato de esa evolución se ve condicionada por el hecho de que Barcelona es el territorio de la infancia de Carvalho y no deja, por tanto, de ser un territorio mítico en el que lo sentimental y lo nostálgico se entremezclan con la realidad.

3. Escenarios móviles

El viaje es una huida, hacia delante, una falsa huida porque se viaja con uno mismo y uno viaja con la carga de obsesiones, frustraciones... La huida es el estado perfecto de las cosas.
Manuel Vázquez Montalbán⁵

En varios momentos de la saga novelesca creada por Vázquez Montalbán, Carvalho abandona el “espacio estable” que supone Barcelona y se ve obligado a enfrentarse a casos en geografías desconocidas y extrañas para él. *Los pájaros de Bangkok*, *Asesinato en el Comité Central*, *Milenio* o la misma *Quinteto de Buenos Aires* son algunas de las novelas en las que el detective se ve obligado a prescindir de sus habituales acompañantes y de los escenarios que proporcionan referentes estables a los lectores. No es el de Carvalho el único caso de personajes de la novela negra española que ha salir de su “espacio vivencial”. Del mismo modo, el inspector Méndez, creado por Francisco González Ledesma, abandona sus habituales escenarios del Raval y los sustituye por los de Egipto en *Historia de Dios en una esquina*; Lluís Arquer, uno de los personaje seriales de Jaume Fuster, viaja por Nápoles, Nueva York y el País Vasco en *Bajo el signo de sagitario* y Lònia Guiu, la detective mallorquina salida de la pluma de Maria Antònia Oliver, viaja a Australia en la novela *Antípodas*.

⁴ Q. ARANDA, *El tío de Europa* [epílogo de M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Quinteto de Buenos Aires*], Barcelona, Planeta, 1997, p. 492.

⁵ F. ESTRADA, *op. cit.*, p. 217.

Lejos de mostrar a un protagonista desorientado, las novelas en las que Carvalho se desplaza presentan a un personaje capaz de enseñar en su deambular por territorios extraños e incluso inhóspitos el mismo poder testimonial que en las obras ambientadas en Barcelona. Al mismo tiempo, en estas novelas se ve la intrínseca relación que el protagonista tiene con su ciudad. De hecho, en *Historias de padres e hijos*, Carvalho llega a afirmar que:

[...] cuando he viajado por esos mundos nunca he visto tantas cosas como cuando subía a los terrados de las casas del Tibidabo y tenía a mi disposición la vida de todos nosotros”.

De esa forma, el clásico recurso de la “mirada del extraño” –habitual en la literatura de viajes, y puesto en práctica por el propio Montalbán en obras como *Y Dios entró en La Habana*, *Un polaco en la corte del rey Juan Carlos* o *Marcos: el señor de los espejos*– y su potencial valor crítico se complementa con la ya reseñada importancia del espacio de Barcelona en la saga. Cuando describe nuevas latitudes, Carvalho no sólo desarrollará su valor de cronista al servicio de un territorio desconocido hasta entonces, sino que utilizará todo lo observado para continuar su retrato de la sociedad barcelonesa y española de la época.

4. *Quinteto de Buenos Aires*

En mí hay una voluntad de entender el mundo, de tener una opinión sobre la época que me rodea, y de ahí mi atracción hacia América Latina.

Manuel Vázquez Montalbán⁶

En *Quinteto de Buenos Aires*, esa huida hacia los nuevos espacios es perceptible desde el primer momento. Cuando el detective se dispone a viajar a Argentina, lo hace convencido de que el alejamiento es la única forma para soportar el paulatino declive sufrido por su “geografía conocida”. Barcelona ha cambiado radicalmente y ya nada parece quedar del territorio mítico en el que creció Carvalho. Y es que ya nada es lo mismo. El viaje, desde este punto de vista, no es sino una huida hacia adelante, una forma de sobrevivir a la decadencia que le rodea, y además la recreación de un nuevo microcosmos durante su estancia en la capital argentina:

De momento, un viaje de ida con la vuelta más indeterminada que nunca, como en aquellos tiempos en que viajar le era más necesario

⁶ G. TYRAS, *op. cit.*, p. 203.

que la vida. La destrucción de su paisaje y de sus personajes era total. No se reconocía en la ciudad: Bromuro muerto, Charo en un exilio voluntario, Biscuter como único nexo con lo que había sido el azaroso ecosistema de sus relaciones íntimas. Pero sobre todo la ciudad postolímpica, abierta al mar, surcada por vías rápidas, en plena destrucción el Barrio Chino, las avionetas de lo políticamente correcto sobrevolando la ciudad, fumigándola para matar sus bacterias, sus virus históricas, las luchas sociales, el lumpen, ciudad sin ingles ya, ciudad de ingles extirpadas, convertida en un teatro profiláctico para interpretar la farsa de la modernidad.⁷

Por eso, cuando su tío Evaristo le pide que vaya a Argentina para dar con el paradero de su hijo Raúl, Carvalho no sólo concebirá su viaje como una misión más de trabajo sino, más bien, como una forma de huir de un presente decadente y desengañado del que ya está de vuelta y media y en una ciudad postolímpica en la que ya no se reconoce. Quizás es esa actitud la que explica que Carvalho llegue a Buenos Aires sin inquietudes, preocupaciones ni más esperanzas que los clásicos clichés preconcebidos sobre el país sudamericano, como se puede apreciar en las primeras páginas de la novela, cuando se relata cómo el detective prepara su viaje:

¿Qué sabes tú de Buenos Aires? Ni pesimista ni optimista, la voz de Carvalho le contesta: tango, desaparecidos, Maradona.⁸

Precisamente uno de esos tópicos, el de los desaparecidos, va a convertirse en uno de los temas centrales de la novela de Montalbán. Carvalho, representante de la memoria a lo largo de toda su saga narrativa, decide dejar Barcelona precisamente porque el recuerdo de mejores pasados le incomoda y le hace imposible adecuarse a la nueva realidad, ha de enfrentarse a quienes no quieren hacer memoria en la sociedad argentina:

La gente tiene miedo a tener memoria. La vuelta de Raúl resucitó demasiado la memoria. No. No te creas que vivís un problema político, es simplemente cuestión de miedo a la memoria.⁹

Los “vacíos que han dejado 30.000 seres humanos” desaparecidos por la dictadura, tal y como se dice en la novela, necesitan, además de una explicación, un homenaje en forma de recuerdo. Y qué mejor encargado de acordarse de ellos que un personaje que cuando deambula por las calles de la ciudad lo hace siempre cegado por el brillo de la niñez, que no soporta

⁷ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Quinteto de Buenos Aires*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 117.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 74.

ver el desarrollo urbano porque eso le lleva a perder partes imprescindibles de su imaginario mítico... Así lo ha explicado Rosa Mora:

Carvalho siente, como nunca, el ahogo de la nostalgia. La patria del tango “que tanto le gusta” le cae que ni pintado al ánimo de este Carvalho enfrentado a algunas curvas en su historia personal, a ciertos miedos de esta nueva edad que aprovecha Vázquez Montalbán no sólo para que preste sus servicios, una vez más, “al desorden”. También para dar noticia del presente; para que su certera cualidad de observador fino y sarcástico le ponga voz a acusaciones sociales de alcance universal.¹⁰

Esa nostalgia ya se presenta en el horror de los desaparecidos, con alusiones al tráfico de niños, a las vejaciones sexuales a los detenidos políticos en la dictadura e incluso a la exterminación que sufrieron muchos de ellos, arrojados desde los aviones a alta mar. Y es que, como le dicen personajes argentinos a Carvalho en la novela, “la sangre es silenciosa, gordo. Eso deberías saberlo vos, que viste mucha”¹¹.

Se pone así de manifiesto de qué forma la introducción del tema de los desaparecidos presenta una doble funcionalidad en la novela. Por un lado, es una arista al servicio de la composición del personaje de Carvalho y su circunstancia. Por otro, permite a Vázquez Montalbán hacer de su protagonista testigo privilegiado de una problemática concreta, identificada con el cronotopo argentino de los ochenta, pero relacionada con la realidad española de la que habla toda su serie novelesca. De forma implícita, lo ocurrido en la dictadura española y en la posterior transición, construida sobre la ausencia de memoria sobre lo ocurrido en el pasado –y la consiguiente ausencia de responsabilidades en los dirigentes y colaboradores del régimen–, parece estar presente en la reflexión que sobre la necesidad de aclarar lo ocurrido aparece en *Quinteto de Buenos Aires*. Resulta, por tanto, imposible leer la novela sin tener en cuenta el habitual diagnóstico que sobre la sociedad española realiza Carvalho.

5. Recuperando la memoria

Los vencedores se aprovechan de la memoria del vencido, y cuando el vencido consigue recuperarla, la memoria ya no es lo que era.

Manuel Vázquez Montalbán¹²

¹⁰ R. MORA, «Los creativos desencantos de un detective» in *El País*, Madrid, 1997 [7-X], p. 42.

¹¹ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *op. cit.*, p. 143.

¹² G. TYRAS, *op. cit.*, p. 163.

Después de más de veinticinco años ejerciendo como detective privado en la ciudad de Barcelona y cada vez menos dispuesto a permanecer en ninguna parte, su llegada a Buenos Aires se inscribe dentro del contexto de la Argentina de Menem, unos veinte años después del golpe de Estado de 1976. Se produce así, una cierta “analepsis serial”, ya que esta situación coincide precisamente con sus inicios novelescos en *Tatuaje* en la ciudad de Barcelona, donde también el investigador debe luchar por una restauración democrática y un intento de reconciliación nacional. Como dice el mismo escritor:

[...] se trata de que Carvalho pueda reflejar en Buenos Aires lo mismo que en España y en Europa, es decir, la transición entre los años sesenta, llenos de esperanzas, donde todo era posible, y los años de Argentina posteriores a la dictadura militar, con un cierto nivel de desarrollo pero también de miedo finisecular.¹³

La llegada del protagonista a la capital del sentimiento –como el mismo escritor la define en más de una ocasión– supone una doble mirada hacia la ciudad que le rodea. En primer lugar, la suya es la inevitable de un *outsider* que intenta descubrir el desorden de las cosas –y no de reestablecer el orden, labor encargada a la policía–. En segundo lugar, el personaje tiene pretensión de querer ser un “viajero gallego” y no un turista, lo que le convierte en portador de una mirada desconocedora y en un recuperador de la memoria en una sociedad urbana, compleja y contradictoria, que a su vez le permite observar, preguntar descaradamente y conocer múltiples aspectos de la sociedad bonaerense de la que es un perfecto desconocido. Así queda patente en Buenos Aires, donde Carvalho muestra una cultura literaria, gastronómica, musical, deportiva, léxica e histórica, entre muchas otras, que le permite adaptarse sin problemas y no ser extranjero sino partícipe de una sociedad. Toda la cultura y todos los tópicos que envuelven a Argentina –tangos, fútbol y gastronomía, siempre presente en la serie– aparecen así en la obra gracias al conocimiento que de ellos va teniendo el detective:

–Amigo, progrése. El bife de chorizo es un bisté de la costilla, cercana ya a la nalga. El bife de lomo es lo que ustedes llaman el solomillo, y el de la costilla es la parte fina del lomo con hueso. Después está el vacío, muy sabroso, es la carne de la ijada y la entraña. Pero un buen asado debe tener chinchulines o intestinos delgados y mollejas,

¹³ *Ibid.*, p. 112.

lo que nosotros llamamos las achuras y ustedes casquería o despojos.¹⁴

Por lo tanto, nos enfrentamos a una visión ciertamente desconcertante y novedosa que provoca en el lector un nuevo punto de vista. Y es que aunque el protagonista sigue siendo el de siempre, la mirada de Carvalho es más nostálgica que nunca. La distancia agudizará ese sentimiento, como si muchas de las cosas que le estuvieran sucediendo ya las hubiera vivido anteriormente. Cansado de discutirle a la vida, su mirada se convierte en un ahogo y un peso cada vez más insoportables. El propio protagonista así lo manifestará, afirmando que “el tiempo, el tiempo lo cura todo, dicen. El tiempo no cura nada. Sólo añade su peso”¹⁵.

Si la huida a Buenos Aires representa para Carvalho poder ver y pensar las cosas con claridad, no cabe duda que en su cabeza hay una necesidad constante de recordar, de saber de Barcelona, de su ciudad natal, de hablar con Biscuter, de la necesidad de saber de Charo, de escribirla y de ser comprendido, demuestran el preocupante paso del tiempo. Y es que la ciudad olímpica y los personajes que en ella acompañan al detective parecen ser los únicos elementos estables –y, por tanto, referenciales– de su trayectoria vital:

–¿Qué tiempo hace en Barcelona, Biscuter? ¿Se han acabado las Olimpiadas? ¿Hace cinco años? Ya no sé ni en qué día vivo. ¿Ha llamado Charo? No. (...). Cuelga. Recupera desganadamente la carta que no termina de escribir. “Charo”. ¿Qué sería para ti y para mí una solución normal? ¿Hay soluciones normales a partir de los cincuenta años o ya sólo queda el miedo a envejecer en soledad y sin dignidad...?¹⁶

Su mirada nostálgica en la ciudad de Buenos Aires no es nada más que la recuperación de la memoria de una Barcelona perdida, en la que ya no se encuentra cómodo, una ciudad que ya se evidencia en los numerosos cambios provocados en la capital catalana en 1992 y que empieza a palpase en *El laberinto griego*. Precisamente esa memoria de la ciudad, funciona, según Quim Aranda, como “un acta notarial”. Este análisis urbano intenta también plasmarse en la descripción de Buenos Aires, donde Carvalho refleja esa dualidad de esferas sociales y ambientales:

¹⁴ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *op. cit.*, p. 155.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

Carvalho olisquea las paradas, melancólico, sorprendiéndose ante los extraños nombres de las partes de las bestias, de los escasos peces. Alma lo ve meditabundo ante las cortes de carne: vacío, entraña, bife, bife de chorizo. Se le acerca y tolera su actitud contemplativa hasta que Carvalho le habla.

—Un día vendrás a Barcelona y te llevaré al mercado de la Boquería.¹⁷

6. El desencanto de una ciudad

Desaparecieron las ciudades, aquellas ciudades llenas de gente que
me importaba.

Manuel Vázquez Montalbán¹⁸

El desencanto sigue vigente en esta obra y a lo largo de todo el ciclo de Carvalho. Toda la trama no deja de girar alrededor de unos acontecimientos que no se limitan solamente a narrar el caso que lleva al detective a Argentina. Va mucho más allá: al hallazgo y repatriación de su primo desconocido Raúl Touiron —punto de partida de la novela—, hay que sumarle otras búsquedas del protagonista, entre ellas, una serie de crímenes que suceden a su alrededor, un abanico de historias interconectadas entre los múltiples personajes que aparecen y desaparecen como si de “desaparecidos” se tratara, además de una cuñada y profesora tras la que se esconde una esposa enigmática y una hija que no sabe quiénes son sus padres... Todo ello, de nuevo en un ambiente de desencanto donde el detective barcelonés va a encontrarse rodeado de personajes corruptos que esconden frescos históricos y políticos de la historia de la ciudad donde hay demasiados intereses ocultos: los asaltos de los comandos militares, las desapariciones sistemáticas, la violencia del ejército, la más que dudosa legalidad de la policía, las falsas identidades y los juegos de máscaras son algunos de los elementos con los que Carvalho deberá luchar en una sociedad que intenta vivir el presente alejándose de su turbio pasado.

Para poder hacer frente a toda la situación que se le avecina, Carvalho decide asociarse con don Vito Aldofini Cangas, lo que le permite ocuparse de una serie de casos que, además de ampliar la dinámica argumental, permite al detective recorrer el espacio de una ciudad y establecer un discurso delimitado por el cronotopo de la hasta entonces desconocida ciudad de Buenos Aires. Como ha señalado Justo Navarro, realidad y tópico se funden en el retrato que efectúa a través de su recorrido:

¹⁷ *Ibid.*, p. 320.

¹⁸ G. TYRAS, *op. cit.*, p. 46.

Y el escenario argentino impone sus personajes: el torturador tierno, la bella profesora de literatura, el psiquiatra de Jung y Freud y Lacan y Reich, el cómico judío, el rockero de coleta con artrosis y peluquín, los izquierdistas transfigurados en ministros fantoches elásticos y cocaineómanos. Y el detective tiene un socio bonaerense: perfume y alfiler de corbata, un pobre elegante de los años cincuenta, 40 años después.¹⁹

La misma variedad de espacios urbanos desencantados que presentaba el deambular por Barcelona se repite en sus itinerarios por la desconocida capital argentina, pues muchas son las concomitancias y puntos de vista entre las ciudades. Numerosas calles, avenidas y rincones de la ciudad constituyen un itinerario que establecen unos puntos comunes con los posibles lectores. Referencias como la Avenida 9 de julio, Avenida del Libertador y Callao, puerto Madero... nos llevan a un componente cultural común con los posibles lectores. Carvalho encuentra en Buenos Aires muchas similitudes con la ciudad de Barcelona. Ambas podrían responder a lo que cabría llamarse como “ciudades negras”: las dos son complejas, conflictivas y cuentan con un pasado político y cultural de gran importancia. Además, son ciudades con barrios portuarios, es decir, ciudades de mar, lo que, al igual que ocurre con la Marsella de Jean-Claude Izzo, la Venecia de Donna Leon o La Habana de Leonardo Padura, les otorga un sello de identidad negro. Otra de las semejanzas entre ambas ciudades vendría dada por la vida en la calle de sus habitantes, que poco se esconden en sus casas: los encuentros en los bares, las citas en los restaurantes o los asados entre los amigos son algunos de los elementos característicos de la vida de los latinos y de los lugares costeros. Los espacios que aparecen de la ciudad son variados y heterogéneos: hay mansiones, pero también refugios de mendigos y escenarios clásicos del género negro como rings de boxeo o tabernas portuarias. Del mismo modo, la variedad de personajes es riquísima. Gentes de toda clase y condición se dan la mano en la novela de Vázquez Montalbán, repitiendo así el esquema de las novelas clásicas del detective.

Todo lo que encuentra Carvalho a su paso no es nada más que la reconstrucción de un microcosmos de una nueva familia, de una nueva acompañante, de un círculo de amigos e incluso un nuevo compañero... Todo es nuevo, pero a la vez todo es conocido, pues el reflejo de Barcelona parece estar siempre presente en el Buenos Aires que nos presenta el detective. Por lo tanto, la mirada de Carvalho supone ante todo, una ausencia de su Barcelona ya irreconocible y la mirada de un español que pretende en Lati-

¹⁹ J. NAVARRO, *El asado argentino de Carvalho*, en *El País*, Madrid, 1997 [25-X], p. 51.

noamérica volver a reencontrarse con aquella mirada humana que tanto anhela.

Evidentemente, existen múltiples interpretaciones más a las aquí expuestas en una novela prolija, compleja, extensa y llena de simbologías y significados. El mismo Carvalho así nos lo hace pensar cuando dice que:

[...] toda obra literaria excelente es una obra abierta que puede leerse de muchas maneras. El lector es siempre más libre que el autor y dispone de siglos para imponer su interpretación.²⁰

En este caso, esta lectura tendría, desde nuestro punto de vista, al menos una doble dimensión. Por un lado, *Quinteto de Buenos Aires* es una historia clásica, sometida a los cánones del género negro, que transcurre en una ciudad cuyas miserias van siendo puestas de manifiesto a medida que la investigación va avanzando. Por otro, *Quinteto de Buenos Aires* es parte de una serie novelesca en la que, por encima de tramas e intrigas, Vázquez Montalbán utiliza al personaje de Carvalho para ofrecer su visión del mundo contemporáneo. Desde ese punto de vista, la novela es un símbolo del desencanto del personaje ante el devenir de los tiempos. Dominado por la incomprensión ante todo lo que le rodea, Carvalho se presenta ante los lectores como un personaje en busca de una quimera imposible de encontrar, pues en Buenos Aires va a encontrarse, nada más y nada menos, con lo mismo que le hizo huir de Barcelona.

²⁰ M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *op. cit.*, pp. 268-269.

De un continente a otro: memoria y testimonio, o los mecanismos de la falsificación en *La hija del caníbal* de Rosa Montero

Murielle BOREL
Université de Provence

Tanto el detective como el historiador tienen una meta común: alcanzar la verdad gracias a una reconstrucción minuciosa de los hechos. Esta reconstitución supone la búsqueda de indicios y se basa también en el testimonio. Pero inmediatamente surge una dificultad: hasta qué punto puede ser fidedigno ese relato que contribuye a fijar el recuerdo y que sin embargo se establece a partir del recuerdo de hechos pasados con todas las posibilidades de errores acarreadas tanto por la percepción del acontecimiento como por el proceso mismo de rememoración, sin hablar, además, de la voluntad expresa de falsificar la historia.

¿Dónde se sitúan los límites del testimonio y de la memoria? ¿Cuáles son los dispositivos susceptibles de influir, voluntariamente o no, en el desvelamiento de la verdad? Son estas, algunas de las pistas de reflexión que la autora española Rosa Montero nos permite explorar en su novela *La hija del caníbal*, publicada en 1997¹.

Historia y novela policíaca

Cuando se abre la novela, Ramón, el marido de la narradora acaba de desaparecer en los baños del aeropuerto. Confrontada a la inercia de la policía, Lucía no tiene más remedio que encargarse ella misma de las investigaciones para encontrar a su marido. Recibirá la ayuda de sus dos vecinos, el viejo Félix y el joven Adrián.

¹ *La hija del caníbal* es la séptima novela de la escritora española Rosa Montero; recibió una excelente acogida entre el público y la crítica. Fue galardonada por el Premio Primavera de Narrativa en 1997.

La novela se caracteriza por una construcción que mezcla intriga policíaca, relato psicológico y novela histórica. La autora sitúa la acción a mediados de los años noventa y ofrece un verdadero testimonio sobre la España de su tiempo, la del desengaño, de la pérdida de las ilusiones, una España dominada por la corrupción, el mercantilismo, el individualismo. Simultáneamente, la novela describe las relaciones que van tejiéndose entre los tres protagonistas principales: la solidaridad, pero también las rivalidades que agitan ese triángulo donde las fronteras entre amor y amistad se diluyen.

Frente a esta trama principal inscrita en un contexto histórico reciente y que sirve de marco a las investigaciones, la novela pone en marcha una verdadera reconstrucción del pasado nacional. Esta reconstitución se verifica a partir del testimonio de uno de los protagonistas principales, el octogenario Félix, lo cual implica desde el primer instante, una interpenetración entre historia individual e Historia colectiva. En efecto, con el fin de distraer a Lucía, el viejo vecino emprende el relato de su vida. Sus recuerdos dan lugar a cinco secuencias que interrumpen la trama inicial de manera bastante brutal a veces. Los ochenta años del protagonista permiten remontarse al año 1907 y ofrecen un panorama bastante completo de los principales acontecimientos que marcaron el siglo XX. Vienen mencionados varios de los momentos claves que forjaron la identidad nacional: la Restauración, las dificultades de la República, los movimientos obreros, la dictadura de Primo de Rivera, el golpe de Estado del 18 de julio de 1936, el régimen autoritario de Franco con sus diferentes fases, desde la represión más dura hasta el amansamiento y la relativa apertura.

Pero, ya que se trata de un testimonio, la autora no opta por la vía de la “neutralidad” histórica (con el presupuesto de que exista). Elige, al contrario, un punto de vista determinado, el de los anarquistas, lo cual sitúa *ipso facto* la obra del lado de los perdedores. Esta perspectiva condiciona inevitablemente la reconstitución histórica llevada a cabo y anuncia de entrada, una de las temáticas esenciales de la novela: la imposibilidad de elaborar un discurso neutro así como la dificultad de aprehender una realidad siempre polifacética y tan dependiente del enfoque desde el cual se la contempla.

Valiéndose pues, de la biografía de Félix, la novelista procede a una reconstitución fiel y documentada del anarquismo y del activismo libertario español, esencialmente a través de dos líderes del movimiento, Buenaventura Durruti y Francisco Ascaso que llegaron a ser figuras emblemáticas de

la lucha anarquista. La “verdad” histórica no sufre grandes distorsiones en la medida en que Rosa Montero recupera los principales acontecimientos que marcaron la vida de los dos libertarios: el papel de la CNT, la creación del grupo “Los Solidarios” en España, luego de “Los Errantes” en América Latina, las diferentes fases de exilio en Europa y en el Nuevo Continente, la fundación de la *Enciclopedia anarquista*, la formación de la columna Durruti, por fin la muerte de los dos jefes de fila. O sea, numerosos acontecimientos hartamente conocidos cuya autenticidad no da lugar a dudas y que fácilmente pueden averiguarse. En su nota preliminar, la autora especifica las fuentes que le permitieron realizar su trabajo de investigación sobre el movimiento y sus principales actores, e insiste en la veracidad de los hechos referidos². Sin embargo, en ningún momento pretende sustituirse al historiador. Vamos a ver que, por un lado, la invención corre pareja con la verdad histórica, por otro, la reconstitución histórica no constituye una finalidad sino que se convierte en instrumento al servicio de la significación global de la obra.

En primer lugar nos interesaremos en los episodios transcurridos en América Latina donde Durruti y sus hombres se refugiaron para ponerse a salvo de la ola de represión que se desencadenó contra ellos en Europa.

Durante el mes de diciembre de 1924, bajo la dictadura de Primo de Rivera, Buenaventura Durruti y Francisco Ascaso huyen a Cuba con la firme intención de mantener sus acciones para seguir llenando las cajas del sindicato obrero CNT. Cuando Rosa Montero recupera ese momento de la vida de los dos hombres, no escatima en los detalles verdaderos y comprobables que refuerzan la densidad referencial y sirven para anclar en el lector el carácter verídico de los acontecimientos relatados:

[...] para allá marcharon Durruti y Ascaso en diciembre de 1924 con pasaportes falsos, en un carguero holandés con destino a Cuba...³

Tanto la fecha como la precisión acerca de los pasaportes falsos o la mención del “carguero holandés” son exactas.

² “Quiero dejar constancia de las principales fuentes en las que he documentado el trasfondo histórico de esta novela: el magnífico artículo de Marcelo Mendoza-Prado sobre las andanzas de Durruti en América, publicada en *El País* el 27 de noviembre de 1994; el bellísimo libro de Hans MAGNUS ENZENSBERGER *El corto verano de la anarquía*; los dos volúmenes de *Los anarquistas* editados por Irving Louis Horowitz, y los tres de la *Crónica del antifranquismo*, de Fernando Jáuregui y Pedro Vega; *La España del siglo XX*, de Tuñón de Lara; *Durruti*, de Abel Paz; *Anarquismo y revolución en la sociedad rural aragonesa*, de Julián Casanova, y la *Historia de España* de Tamames.” in ROSA MONTERO, *La hija del caníbal*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 71.

Luego evoca el episodio de Santa Clara, durante el cual los sindicalistas dispararon contra el propietario de una zafra y acabaron con su vida porque éste había mandado apalear a huelguistas que reclamaban una subida de salarios. Fue entonces cuando decidieron cambiar su nombre inicial, “Los Solidarios” por el de “Los Errantes”, denominación bajo la cual reivindicaron sus actividades en América, como lo recuerda Félix:

Ascaso [...] pensó que mientras que durara el periplo americano, los Solidarios deberían cambiar su denominación por la de los Errantes.⁴

En marzo de 1925, Félix y su hermano Víctor, que proceden directamente de la imaginación de la novelista, se reúnen con Durruti. Están acompañados de Gregorio Jover, otra figura real que se ilustró en la lucha anarquista. Estos ejemplos muestran que Rosa Montero se conforma a la norma de cualquier novela histórica que, por convención, asocia elementos verídicos y ficcionalidad.

De la misma manera, propone una representación de Durruti totalmente adecuada a la realidad, a los testimonios proporcionados por quienes lo conocieron.

Aparece como un hombre altruista, generoso. Fiel a sus convicciones y a sus compromisos ideológicos, antepone la causa colectiva a sus intereses individuales, demuestra una devoción sin límites hacia los otros, privilegia siempre el grupo; si hubiera que definirlo con una sola palabra, sólo cupiera la de solidaridad; era un hombre esencialmente solidario, como el grupo que él mismo fundó.

La utilización de referentes históricos muy conocidos permite, como se sabe, confortar la verosimilitud del personaje y sobre todo, por rebote, otorga a las creaciones literarias, ficticias por definición, mayor densidad referencial.

Pero el interés no consiste solamente en desenredar lo verdadero de lo falso ya que, esta combinación, como acabamos de decirlo, toma sus raíces en una pura convención literaria. En cambio, el tipo de relación imaginado por la autora entre personajes históricos y protagonistas inventados, nos informa sobre el proyecto de ésta.

Se puede apreciar una diferencia de tratamiento significativa entre los dos jefes del movimiento obrero. Al lado del generoso Durruti, acogedor y ca-

⁴ *Ibid.*, p. 72.

paz de despertar inmediatamente la simpatía de todos los que lo rodean y más concretamente aquí del niño Félix, a su lado, o más exactamente frente a él, se sitúa el segundo líder, el orgulloso Ascaso, frío, más individualista y que, lógicamente, genera una actitud de rechazo. Mediante estos dos personajes históricos, Rosa Montero instaura una de las dialécticas de su novela. En efecto, la narración dedicada al asunto policiaco pone de evidencia una sociedad donde lo individual prevalece sobre lo colectivo, una sociedad dominada por el egoísmo y prefigurada, en cierta medida, por Ascaso.

En cambio, el desinterés que Durruti manifiesta por lo material, su entrega total a la causa libertaria, sus proezas, por muy criminales que sean –ya que comete robos, atentados, etc–, lo convierten en una especie de Robin Hood anarquista, un personaje excepcional que goza de gran prestigio.

El tratamiento mítico aparece nítidamente cuando Félix explica que “los compañeros de ultramar [los] consideraban unos dioses”⁵. En otra ocasión, evoca “el mítico grupo de los Solidarios”⁶. Y cuando se refiere a Durruti, no duda en llamarle “monumental, el Gran Líder, el Héroe, la Leyenda”⁷. El mito del Solidario se nutre también de las numerosas referencias a la pobreza de los anarquistas, de manera general, y de Durruti en particular cuyo despojo material evidencia su honestidad. Félix precisa que “Nunca se quedaron con una sola peseta de los atracos”⁸ y que el jefe nunca sacó el más mínimo provecho de su condición de líder dentro del sindicato obrero.

Estos principios, esta ética, permiten establecer un contraste muy fuerte entre su comportamiento y la actitud de Ramón⁹ o de los Ministros implicados en el asunto de corrupción: hombres venales, egoistas, sometidos a un dogma único, el dinero.

Sin embargo, Rosa Montero no se contenta con recrear un mito. Casi diríamos que, simultáneamente, pone todas sus fuerzas en derribarlo de su pedestal cada vez que refiere unas anécdotas a todas luces inventadas, que permiten aprehender a Durruti en la trivialidad de lo cotidiano, como por

⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁹ El marido de la narradora, funcionario corrupto montó su propio rapto para encubrir la corrupción en que estaba implicado, cobrar los sobornos y salir para Brasil para siempre, lo cual le habría permitido deshacerse a un tiempo de su mujer y de la juez incorrupta que investigaba sobre el caso.

ejemplo cuando el joven Félix lo sorprende convertido en niñera o “disfrazado” de ama de casa con un delantal blanco...

Siguiendo un camino muy parecido, se observa la voluntad de desacralizar el mito cuando la autora describe las condiciones de vida poco envidiables de los errantes que, de regreso a México tienen que esconderse de la policía:

[...] malvivíamos en una choza horrible, una chabola que nos habían prestado y de la cual apenas si se nos permitía salir, para no llamar la atención.¹⁰

O sea que la novelista elabora personajes polifacéticos; opta por representar situaciones complejas, tan ambivalentes como la Historia misma que, al fin y al cabo, se construye a partir de los hombres y de sus actuaciones.

Si Durruti no se deprime nunca de su honestidad, Rosa Montero no calla las acciones delictivas cometidas: es un hombre que tiene sangre en las manos. Si la vida de los anarquistas se distingue poco de la que lleva cualquier bandolero, es evidente que las intenciones que originaron las fechorías permiten matizar el grado de criminalidad. Por otra parte, los hombres dependen del contexto histórico. Si los hombres forjan la Historia, pueden, asimismo, ser las “víctimas” de las circunstancias, del momento que les tocó vivir. Félix admite que los libertarios cometieron violencias pero sugiere que no tenían más remedio:

Eran tipos violentos, desde luego. [...] también los tiempos eran violentos. Tiempos desesperados, increíblemente injustos, en los que la gente moría de hambre y de miseria.¹¹

Rosa Montero rehuye pues de cualquier maniqueísmo simplista y reductor. Así declara Félix:

Toda guerra es abominable; las guerras civiles son, además, perversas. Ya lo habéis visto ahora en Yugoslavia. En España fue también así. Violencia y crueldad hasta la náusea. En la zona republicana, la fragmentación del poder y el caos de las luchas intestinas dificultaron el control de los excesos. En la zona nacional, las atrocidades las cometía un ejército regular y disciplinado con el beneplácito de las autoridades. Para mí esto implica un grado y una diferencia, pero no creo que estas sutilezas morales le importen mucho al hombre al que le cortan lentamente las orejas antes de darle un tiro en la cabeza.

¹⁰ *Ibid.*, p. 112.

¹¹ *Ibid.*, p. 71.

Con el tiempo he aprendido que un muerto es un muerto en todas partes.¹²

Tampoco calla las rivalidades internas, más particularmente las disensiones entre comunistas y libertarios que, durante la guerra civil pactaron para defender a la República. Los personajes, sean “históricos” o inventados, están abarcados en su totalidad, con sus contradicciones, sus flaquezas, en una palabra, su complejidad. Lo cual invita a precaverse de los juicios demasiado apresurados y monolíticos.

Así, el sentimiento de desengaño que tanto se aplicó a la era postfranquista no representa una especificidad de los años 80. Frente al peso de la historia, Félix ya ha vivido la experiencia dolorosa de la pérdida de las ilusiones, de la toma de conciencia de la imposibilidad de cambiar el mundo:

Yo no veía futuro a aquella vida, a tanto sufrimiento, al sacrificio ciego de miles de militantes, de generaciones y generaciones de libertarios. La Segunda Guerra había acabado y Hitler había caído, pero Franco no; ahora los anarquistas atacábamos estafetas de Correos plenamente francesas y empezábamos a convertirnos, para nuestros vecinos, en simples delincuentes. [...] Cada día estábamos más descontrolados. Más fragmentados. Más enfrentados los unos a los otros. Y cada día quedábamos menos: teníamos demasiados muertos, demasiados detenidos, demasiados traidores. Hubo cosas oscuras. Diamantes de Van Hoog que no llegaron jamás a su destino. Pistoleiros que se pasaron al lucro personal y que abandonaron al sindicato. Y cenetistas que se dejaron matar para no tener que reconocer nuestra derrota. Porque lo que estaba sucediendo era exactamente eso. Que estábamos perdiendo otra vez la guerra. Y en esta ocasión nuestro fracaso era definitivo.¹³

Además, ya ha comprobado el anciano que el ánimo de lucro responsable del incontrolable afán de amasar riquezas, aunque esto suponga colindar con la criminalidad, no es una lacra exclusiva de la sociedad actual sino que siempre ha tenido vigencia.

Globalmente, el relato de Félix demuestra que existe una permanencia de los comportamientos fuesen cuales fuesen el tiempo, el lugar o las personas. Como si la historia fuera indisociable de la repetición. Y en efecto, a la dictadura de Primo de Rivera, reprimida en la sangre, hará eco, algunos años más tarde otra dictadura, y otros baños de sangre. Las persecuciones

¹² *Ibid.*, p. 250.

¹³ *Ibid.*, pp. 260-261.

perpetradas contra los anarquistas quedan impermeables a los cambios políticos o ideológicos: primero, enemigos de Primo de Rivera y defensores de la República, luego, “continuaron siendo la bestia a perseguir durante la República”¹⁴ hasta conocer el más extremo grado de represión bajo el franquismo:

Los más perseguidos, con todo, fuimos los anarquistas. Nos imponían el doble de condenas de muerte. Los compañeros del interior eran detenidos a centenares [...]. Se torturaba tanto que cuando me desplazaba a España de modo clandestino, me extrañaba no escuchar ningún gemido.¹⁵

El carácter cíclico de la historia traspasa las fronteras continentales como se observa cuando el octogenario da cuenta de la situación política que descubrieron al refugiarse en México:

En México gobernaba con mano dura el general Plutarco Elías Calles. Apenas si quedaban residuos de la revolución de Zapata y Pancho Villa, y los anarquistas estaban en una situación de extrema debilidad y consumidos por las luchas internas.¹⁶

Además, los métodos de la policía, tan violentos como expeditivos parecen igualmente universales e intemporales. Cuando a dos campesinos mexicanos se les acusa de haber depositado en una comisaría la bomba que Félix fabricó para vengarse, los policías recurren a la tortura para arrancarles falsas confesiones. Esta inversión de los papeles y más aún del rol de la policía que normalmente debería defender y proteger al ciudadano honesto recuerda mucho ese episodio absurdo en el cual el inspector García prohíbe a Lucía que se ponga en contacto con los secuestradores, hecho lo cual, ella se convertiría *ipso facto* en criminal y obligaría al representante del orden a tomar medidas contra... ella!

Rosa Montero muestra la permanencia de las situaciones pero también la complejidad de cualquier acontecimiento y de los actores implicados en él. Todo es cuestión de persona, de época y de punto de vista. De ahí la dificultad para que emerja la verdad, tema central tanto en la reconstrucción histórica como en la investigación policiaca.

¹⁴ *Ibid.*, p. 227.

¹⁵ *Ibid.*, p. 257.

¹⁶ *Ibid.*, p. 112.

Testimonio y memoria

En el desvelamiento de la verdad, la búsqueda de indicios ocupa desde luego un lugar preponderante. No menos importante es el recurso al testimonio para reconstruir los hechos. Ahora bien, varios factores son susceptibles de alterar la función primordial del testimonio. ¿Hasta qué punto se le puede considerar un instrumento válido para la emergencia de la verdad? Es una de las problemáticas esenciales que plantea Rosa Montero.

En varias ocasiones este tema se transparenta. Hemos evocado ya el retrato de Durruti que parecía edificarse sobre una paradoja: se debate constantemente entre su condición de héroe elevado al rango de mito y su estatus de hombre ordinario sometido a las vicisitudes de la vida. No se trata de una contradicción sino de la cruz y cara de una misma moneda, o si se quiere, de la distinción hecha entre vida pública y vida privada, dimensión histórica y dimensión individual, las dos facetas de una misma realidad pero considerada desde perspectivas distintas.

En este caso, la edificación del mito requiere la presencia de testigos que sirven para desencadenar el proceso: se convierten en los transmisores de una información que, como en la gesta, poco a poco se vuelve hazaña. Es la mirada externa la que contribuye a la elevación del personaje ordinario a la condición de mito. Al construir un protagonista abarcado simultáneamente desde la interioridad (de su vida cotidiana) y la exterioridad (de sus proezas), el desfase entre lo percibido y lo vivido aparece en toda su dimensión. Rosa Montero sugiere que la historia, responsable del proceso de mitificación, sería también una gran empresa de mixtificación, una gran mentira. En efecto, cuando un compañero de Durruti enrolado en la famosa columna refiere las últimas palabras de aquél, Félix pone en duda su autenticidad:

[...] son palabras demasiado adecuadas a la realidad histórica para parecer ciertas. Tal vez no fueran exactamente así, tal vez se acuñaran después, dentro del mito póstumo. Pero suenan a él.¹⁷

El tratamiento mítico supone, pues, una falsificación de la historia. Por lo menos sólo se acuerda de una parte limitada de los acontecimientos. Ahora bien, ninguna realidad es nunca unívoca porque los hombres que la originan son complejos, ya lo hemos dicho, y también dependientes de las circunstancias. También es el caso de Félix. Hijo de uno de los fundadores de

¹⁷ *Ibid.*, p. 253.

la CNT da la impresión de ingresar en el anarquismo antes para perpetuar una tradición familiar, que por verdadera afición. Esta falta de vocación le causará no pocos sinsabores. Pero, para no decepcionar a su familia y porque el destino parece haberlo decidido así (cuando se vuelve huérfano no tiene más remedio que acompañar a su hermano mayor a México) se ve implicado en la causa. Además, se siente muy orgulloso de formar parte de una organización “mítica” cuyo prestigio repercute sobre él y estimula su ego.

Su experiencia entre los libertarios parece fascinarle porque implica una existencia en los confines que recuerda mucho la de pistoleros. De nuevo se borran las fronteras entre apariencias y realidad, entre actos e intenciones. La confusión resulta total cuando Félix pasa de terrorista a víctima con el episodio de la bomba en la comisaría. Recordemos que durante su estancia en México, cuando se enteró de la muerte de una compañera de lucha torturada por la policía, decidió vengarla planeando un atentado contra la comisaría donde tuvieron lugar los actos de tortura. Fabricó una bomba y la depositó en los servicios. Pero al darse cuenta de que iba a matar inocentes, hizo marcha atrás e intentó desactivar el artefacto. Demasiado tarde. La explosión le arrancó la mano y mató a un hombre. Fue entonces cuando la policía acusó a dos campesinos inocentes y los torturó para extirparles una confesión forzosamente falsa, mientras que el joven Félix era considerado como una pobre víctima:

Detuvieron entonces a los dos indios [...]; y les torturaron [...]. En cuanto a mí, pensaron que yo, el verdadero asesino, era su víctima; y me llevaron al hospital y me cuidaron bien, temiendo repercusiones diplomáticas.¹⁸

Este episodio no pretende solamente dar constancia de una injusticia, sino que escenifica claramente la diferencia que existe entre las intenciones que rigen una actuación y la interpretación que un tercero puede hacer de ella. De ahí las posibles mixtificaciones de la historia, por muy involuntarias que sean.

Cualquier reconstitución de los hechos, sea histórica o policial implica una actividad deductiva sometida a un posible margen de error porque depende del que se encarga del relato. Cada uno sabe que la realidad es polifacética. También depende de la ideología del que asume el testimonio. Desde el punto de vista de los obreros, por ejemplo, Durruti y sus hombres

¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

son héroes mientras que para la policía argentina, son meros bandoleros que atracan bancos.

La relatividad de cualquier testimonio se hace más patente aún cuando Félix establece el retrato de Ascaso, personaje que sólo despierta en él sentimientos negativos. Está plenamente consciente de la parcialidad de su análisis:

Ascaso era distinto. Ya te digo, sé que soy injusto con su memoria: pero todos somos subjetivos, no hay más realidad que la que contemplamos, traducimos, alteramos con nuestra mirada. Tantas realidades como ojos.¹⁹

Rosa Montero cuestiona así la validez del testimonio como herramienta para recrear la verdad porque la verdad depende de la percepción, inevitablemente subjetiva. Pero también pone de realce la doble vinculación que se ejerce entre testimonio y memoria.

En efecto, por un lado, el testimonio es creador de memoria porque perpetúa el recuerdo. O sea que implica una acción del pasado sobre el futuro. Pero, simultáneamente, e inscribiéndose en una tensión inversa, el testimonio depende de la memoria porque el recuerdo tiene la capacidad de alterar la realidad vivida. Es decir que sólo tienen cabida los acontecimientos actualizados por el recuerdo, y más aún, sólo existen tal y como pretenda actualizarlos el recuerdo. La memoria desempeña un papel esencial en la construcción identitaria, como lo confirma Lucía cuando se interroga sobre su propia historia:

Ignoro de qué sustancia extraordinaria está confeccionada la identidad, pero es un tejido discontinuo que zurcimos a fuerza de voluntad y de memoria.²⁰

Pero para Lucía, contar es hacer o más exactamente, contar es existir:

[...] yo estoy convencida de que el arte primordial es el narrativo, porque para poder ser, los humanos tenemos previamente que contar. La identidad no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos.²¹

¹⁹ *Ibid.*, p. 73.

²⁰ *Ibid.*, p. 63.

²¹ *Ibid.*, p. 19.

Puesto que la memoria y el relato constituyen los fundamentos de la identidad, la historia, sea individual o colectiva fácilmente puede falsificarse.

Mediante la conversación que Lucía mantiene con un personaje que posibilitará el encuentro con Ramón, es la problemática de la falsificación histórica que se plantea. El Vendedor de Calabazas, como lo llaman, relata un episodio de la historia española conocido como el Desastre de Annual o batalla de Alcántara, en la cual participó su abuelo. Se trata de un episodio trágico que provocó la muerte de más de dos mil españoles y que para muchos ibéricos permaneció asociado a una injusticia, un acto de vil traición porque centenares de soldados dieron su vida para que se salvaran unos pocos oficiales.

El Vendedor de Calabazas recupera la verdad histórica y precisa que:

La corrupción, la cobardía y la ineptitud de gran parte de los oficiales fueron la verdadera causa del desastre.²²

Recalca la magnitud de la catástrofe, la violencia de la matanza y de las torturas, el heroísmo que demostraron algunos y la cobardía de los otros (temas omnipresentes en la novela), ilustra su propósito con el ejemplo de dos oficiales, un cobarde y un héroe. Bruscamente se interrumpe para enterarse de la opinión de Lucía sobre lo que acaba de referir:

—No sé. ¿Qué me tiene que parecer?

—¡Pues mentira! Le tendría que parecer mentira, porque sucedió justo al revés: el general Navarro se comportó de modo miserable y el coronel Morales murió como un caballero.²³

Este episodio sirve para demostrar con qué simplicidad se logra falsificar la Historia, reescribirla porque decir y hacer son todo uno.

Si la memoria permite recuperar el pasado, la historiografía y el testimonio perpetúan la memoria. El testimonio falso altera el recuerdo, instala la mentira como lo demuestra una vez más el Vendedor recurriendo al ejemplo de su propio abuelo:

Ya ve, los cobardes que salvaron la vida acabaron salvando también todo lo demás, hasta el honor, porque la memoria de las personas es muy débil²⁴. Mi abuelo, que ya tenía dinero por su casa, hizo después

²² *Ibid.*, p. 359.

²³ *Ibid.*, p. 360.

²⁴ El subrayado es nuestro.

buenos negocios, aumentó el patrimonio y terminó sus días como un honorable patriarca, un verdadero padre de la Patria: una importante avenida de Madrid lleva su nombre.²⁵

El traidor y el cobarde no solamente dormirán en paz, sino que recibirán recompensas que a su vez contribuirán a mantener la mentira; Desde luego porque la memoria es fluctuante, insegura, desde luego porque los límites entre Bien y Mal a veces se borran, pero también y ante todo porque como lo expresa claramente el Vendedor en una reflexión cínica en torno a la heroicidad, son los supervivientes quienes escriben la historia:

[...] los héroes son simplemente inútiles. Mientras que los constructores de países son siempre los otros. Los que huyen y traicionan. Los que saben guardar la ropa mientras nadan. Los supervivientes, porque ellos son, en definitiva, quienes escriben la Historia...²⁶

Evidentemente, no se trata aquí de memoria selectiva u olvidadiza sino pura y sencillamente de falsificación de la Historia. Lo cual significa falsificación del pasado, de lo vivido para ocultar los crímenes perpetrados, exactamente como el criminal de la novela policíaca, a su vez, intenta borrar las huellas, los indicios de sus fechorías. No es ninguna casualidad que este hijo de vencedor establezca un vínculo muy fuerte entre ganadores y criminales:

En el mundo real, la cobardía es sabiduría y el heroísmo es una estupidez. Pertenezco a una larga estirpe de triunfadores que siempre hemos sabido hacer lo que había que hacer para ganar. ¿Que para ello haya que internarse en la ilegalidad? Bueno, es que la ilegalidad también ha de ser gestionada para que la máquina funcione. Que no me hablen de los héroes muertos y olvidados: no son más que unos pobres perdedores. Mientras que a nosotros nos levantan estatuas y nos dedican calles. Así son las cosas, este es el verdadero orden del mundo.²⁷

La identidad de la nación se edificaría pues en una mentira, en una impostura, una usurpación de la verdad o para hablar como los policías un “falso testimonio”. Entre las causas susceptibles de alterar la verdad histórica, hemos alcanzado el nivel más alto.

²⁵ *La hija del caníbal*, p. 361.

²⁶ *Ibid.*, p. 363.

²⁷ *Ibid.*

En su novela *La hija del caníbal*, Rosa Montero se sitúa pues claramente del lado de los perdedores de la guerra para poner en tela de juicio cierta historia oficial escrita y travestida durante años por los vencedores. Sin embargo salva el escuello de una postura maniquea igualmente discutible. Opta en cambio por un discurso rico en matices que pretende dar cuenta de la complejidad de la realidad y quizás se acerque así a la quintaesencia de la verdad.

AMÉRICA LATINA

¿Vivir la historia? ¿Contar la historia?
Investigación sobre la novela policiaca histórica en América Latina

Sébastien RUTÈS
Université Nancy 2

Investigación genealógica

En caso de que se decida excluir de la genealogía de la novela policiaca histórica a ese pariente político que es Balzac, alegando que *Maître Cornélius* (1831) y *Une ténébreuse affaire* (1841) presentan la mayor parte de los elementos de la novela policiaca, en una época en la que ésta no estaba aún codificada ni se percibía como autónoma¹, el papel de patriarca, de fundador del linaje, le corresponde a Conan Doyle, aunque los relatos de la serie del Brigadier Gérard², el agente secreto de Napoleón I, se acerquen a la novela de aventuras popular por su estructura narrativa. Robert Van Gullik, traductor y autor de las aventuras chinas del juez Ti, sería el antepasado que fijó, en 1948, los códigos temáticos de la novela policiaca histórica, considerada a partir de entonces como una variante autónoma del género. Pero hemos de llegar hasta Umberto Eco, con *Il nome della rosa* en 1980, y Ellis Peters, con la serie de Fray Cadfael que se empieza a publicar en 1977, para encontrar a los felices progenitores de un subgénero pletórico de salud que, actualizado en los años ochenta y noventa, gozó de una gran aceptación, confirmada por el éxito, en 2003, del *Da Vinci Code*, de Dan Brown.

Hemos de reconocer de antemano que entre esos ilustres ancestros no figura ningún autor en lengua española. Pocas novelas en España podían,

¹ Los tres relatos de Edgar A. Poe, fundadores del género, fueron publicados en 1841 («Los crímenes de la calle Morgue»), 1842 («La carta robada») y 1844 («El misterio de Marie Roger»).

² Publicados entre 1894 y 1903, y recopilados en *The exploits of Brigadier Gerard* (1896) y *The adventures of Gerard* (1903).

antes de la publicación del *Da Vinci Code*, reivindicar su pertenencia al género: *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza o, más indiscutiblemente, las novelas de Joaquín Borrell ambientadas en la antigüedad (*La esclava de azul* en 1989 y *La lágrima de Atenea* en 1993), o *Soportal de malos pensamientos* (1996) y *Al fondo, Eger* (1996), de Juan Antonio de Blas, dos novelas situadas en el Siglo de Oro en Venecia y en Flandes. Pero el éxito del *Da Vinci Code* cambió las tornas y desde 2003 asistimos a la proliferación de una especie de *thriller* histórico, de tipo *best-seller* cuyos autores en ocasiones le pisan los talones a Dan Brown. No se prescinde de ninguna época: *El ladrón de tumbas* (2004), de Antonio Cabañas, se desarrolla en el antiguo Egipto; *El hombre de Esparta* (2005), de Antonio Penadés, en la antigua Grecia; *La sombra del templario* (2004) y *El laberinto de las serpientes* (2005), de Nuria Masot, en la Edad Media; *El ritual de las doncellas* (2007), de José Calvo Poyato, *Las puertas del mal* (2007), de Nuria Masot o *La sangre de los crucificados* (2007), de Félix Modroño, en el Siglo de Oro, al igual que *Ladrones de tinta* (2005) y *El gabinete de las maravillas* (2006), de Alfonso Mateo-Sagasta, cuya calidad literaria merece un lugar aparte. *El secreto de la logia* (2006), de Gonzalo Giner, en el siglo XVIII, *Pepa la loba* (2007), de Carlos Reigosa o *El misterio de la casa Aranda* (2008), de Jerónimo Tristante, en el siglo XIX; la lista sería interminable...

Una propuesta de definición

En América Latina, por el contrario, no parece que el género haya tenido el mismo éxito. Pero, antes de examinar las razones de ese desinterés y las modalidades que pudiera haber adoptado allí la representación de la Historia en el relato policiaco, considero necesario proponer una definición de un subgénero para el cual la presencia más o menos latente de una Historia más o menos reciente, suele considerarse como criterio suficiente. Cuatro son los aspectos que, en mi opinión, habría que tener en cuenta.

- A nivel genérico, la novela policiaca histórica deriva del *whodunit*, es decir, de la literatura de detección a cuyos códigos y esquema narrativo tradicional se ciñe: orden, ruptura del orden, investigación, restablecimiento del orden. Jean-Pierre Deloux nos ofrece una de las pocas definiciones de la novela policiaca histórica que, según él:

[...] abarca tanto un relato situado en el pasado con personajes, acontecimientos o un contexto histórico, como ficciones basadas en la historia o los *faits divers* contemporáneos³.

En mi opinión, esta definición, establecida sobre el criterio de la presencia de la Historia, difícil de evaluar y que supone analizar la definición del hecho histórico, amalgama novela de investigación y novela negra. Ahora bien, creo que la inutilidad de someter a crítica social –que es uno de los criterios de definición de la novela negra– una sociedad pasada, la descalifica como novela histórica, es decir, aquella cuya diégesis está situada en el pasado (lo que, evidentemente, no impide que la Historia tenga un papel importante). Para resolver esta dificultad, Deloux argumenta que:

[...] el polar histórico [...] se centra más en la reconstrucción de una sociedad o de su modo de vida y de pensamiento que en los acontecimientos y personajes históricos.⁴

De este modo habría un polar histórico, centrado en la historia social o la historia de las mentalidades, y una novela policiaca histórica, de tipo *whodunit*, más cercana a la historia de las batallas. Esta distinción historiográfica no sería válida, desde mi punto de vista, como criterio de definición genérico, aunque hay de admitir que la novela policiaca histórica tiene tendencia⁵ a apoyar la historia en la Historia, la de los grandes acontecimientos, aunque sólo sea como *effet de réel* o para aprovechar los misterios y los crímenes que no dejan de generar los períodos de crisis social, política o militar.

- La novela policiaca histórica suele respetar la contemporaneidad en el pasado del enigma y de la investigación. Es un criterio que permite clarificar la relación entre la novela policiaca histórica y el *thriller* histórico, tan en boga actualmente; cuando la investigación se produce en la posterioridad, es decir, el enigma se urde en el pasado de la diégesis (que puede ser presente o pasada), estamos ante un *thriller* histórico; cuando existe contemporaneidad del enigma y la investi-

³ J.-P. DELOUX, « Du péplum au P. 38 : survol de la littérature policière historique » in *Polar*, Paris, 1992, p. 12, n° 7.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ Sólo se trata de una tendencia. La alusión a los grandes acontecimientos del pasado (en caso que se encuentren criterios válidos para definir lo que es un “gran” acontecimiento, criterios que sin duda serían diferentes de un contexto histórico-cultural a otro) no puede ser un elemento de definición suficiente: es posible imaginar novelas policíacas históricas que no se refieran en absoluto a esos grandes acontecimientos.

gación, estamos ante una novela policiaca, histórica si esa contemporaneidad⁶ se produce en una diégesis situada en el pasado de la escritura⁷. No se trata de un relato analéptico que yuxtapone o imbrica varias temporalidades, a no ser que se reduzca la anacronía a su menor distancia, es decir, al antes inmediato de la investigación y que se considere, como Jean-Claude Vareille, que toda novela policiaca es por definición analéptica⁸. No sería muy prudente, en cualquier caso, considerar la variación del alcance de la analepsis como criterio genérico, sobre todo teniendo en cuenta que también habría que analizar el tramo de espacio narrativo dedicado a la trama pasada: podemos, pues, afirmar, que en la novela policiaca histórica, el enigma y su resolución deben desarrollarse en la misma época histórica;

- La novela policiaca histórica por lo general pone de relieve una figura investigadora claramente definida como tal y adaptada a la realidad de la época en cuestión;
- La novela policiaca histórica, al igual que la novela de detección en general, admite perfectamente la serie, es decir, la redacción de continuaciones que permiten sacar rendimiento del difícil trabajo de reconstrucción histórica.

Dos sospechosos latinoamericanos

En América Latina este patrón genérico sólo es operativo con muy pocas novelas y ello haciendo abstracción del último criterio de serie. En *La caverna de las ideas* (2002), del hispano-cubano José Carlos Somoza, un “descifrador de enigmas” investiga en la Grecia de Pericles para descubrir a los culpables de una serie de asesinatos de efebos, pero las notas a pie de página hacen que el *whodunit* histórico vaya evolucionando hacia el *thriller* histórico; el texto que lee el lector en realidad está siendo traducido por el autor de las notas que va viviendo diversas peripecias relacionadas con el contenido del manuscrito que descifra. Si bien hay simultaneidad entre el enigma y su resolución en el texto intradieгético, no sucede lo mismo

⁶ La contemporaneidad significa que el crimen y la investigación ocurren durante la misma época histórica. No hay que confundirla con la simultaneidad, criterio que se usa para diferenciar la novela policial (en la que el crimen es anterior a la investigación) y el *polar* (en el que el crimen sigue produciéndose durante la investigación).

⁷ Vuelve a plantearse un problema cuantitativo: ¿a partir de qué distancia temporal se puede decir que una novela es histórica? Cualquier criterio cronológico sería absurdo, pero por otra parte ¿es suficiente el criterio de la percepción de la historia, necesariamente subjetivo?

⁸ J.-C. VAREILLE, *L'homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, PUL, 1989, pp. 56 y sig.

con el conjunto de la novela, lo que permite a Somoza realizar además una profunda reflexión metaliteraria que juega con *mises en abymes* para conseguir confundir literatura y realidad y finalmente supera el alcance de la simple novela de detección. En cuanto a *El ojo Dyndimeno* (1993), de Daniel Chavarría, novela histórica como indica el autor en el prólogo, puede excluirse de la categoría de policiaca objetando que carece de una figura investigadora identificada, que una parte de la intriga se deriva de un misterio religioso sucedido en el pasado y que no se respeta la estructura tradicional del *whodunit*, ya que el restablecimiento final del orden resulta imposible especialmente por la intervención de fuerzas ocultas que el género por lo general no admite. Y si partimos del hecho de que estas dos novelas son las que están más cercanas a nuestro patrón genérico, procede preguntarse por qué la novela policiaca histórica no ha tenido en América Latina el mismo éxito que en Europa o en Estados Unidos.

Investigación

El argumento más frecuentemente utilizado es que la relativa ausencia de fuentes fiables antes de la Conquista explicaría que no hubiera en América Latina un género policiaco histórico equivalente al que en Europa sitúa sus investigaciones en la Grecia o Roma antiguas o en la Edad Media. Argumento que no se sostiene si se analiza a la luz de una triple constatación: en primer lugar existen autores europeos que empezaron a explotar el filón precolombino sin que el problema de las fuentes les preocupara demasiado: Simon Levack, autor inglés de la serie de los “Misterios aztecas”, cuyas novelas *A demon of the air* (2004), *Shadow of the lords* (2005), *City of spies* (2006) y *Tribute of death* (2007) relatan las aventuras del esclavo Yaotl, o en Francia Joachim Sebastiano Valdez, con las dos obras de la serie de Tupac Hualpa, el investigador imperial inca: *Celui qui sait lire le sang* (2006) y *Puma qui sommeille* (2008); en segundo lugar, la inexistencia de novela policiaca histórica es igualmente patente para las épocas más recientes como la Colonia o la Independencia, así como para contextos históricos no latinoamericanos, aunque los ejemplos de Chavarría y Somoza parecen indicar que aprecian más la antigüedad europea que la época precolombina; finalmente, la amplia corriente de novela histórica no policiaca que existe en América Latina redonda en contra del argumento de la imposibilidad historiográfica.

Más sólido parece el argumento genérico que destaca el retroceso, a partir de los años sesenta, de todas las formas clásicas del relato de detección. El género, de origen anglosajón, se había difundido en América Latina –

especialmente en Argentina— entre las élites sociales ya que servía para vehicular la ideología conservadora, gracias a su estructura narrativa que postula el retorno final a un orden inicial:

[...] a diferencia de los fenómenos de difusión de lo popular en el marco del cual se inscribía el policial anglosajón y francés, el nacimiento de la narrativa policial argentina estuvo vinculado raigalmente al corpus ideológico de las élites,

afirma Néstor Ponce en *Diagonales del género*⁹. Retomando a su modo la problemática de la civilización y la barbarie, los autores coincidían en ver en el crimen la amenaza que pesaba sobre el orden oligárquico cuyo positivismo, haciéndose eco en el racionalismo postulado por los detectives, pretendía demostrar científicamente la justicia. A partir del momento en el que el orden oligárquico dejó de ser considerado justo y la literatura policiaca salió del círculo de las élites, la novela de detección cayó en desuso. Además, aparte de esas funciones edificantes o propagandísticas que asumió en América Latina, lo que caracteriza la novela de detección es su función de entretenimiento pero, a fuerza de parodiar en copias poco creíbles los modelos europeos, acabó siendo percibido como un género insustancial, un *puzzle* carente de sentido, un juego intelectual demasiado alejado de las preocupaciones inmediatas de los lectores y que priorizaba la forma de la intriga en detrimento del fondo. Quizá este escollo hubiera podido sortearse si la calidad literaria hubiera compensado la vacuidad de ciertas imitaciones que se limitaron, especialmente en México a partir de los años cuarenta, a copiar el género sin nacionalizarlo, sin adaptarlo a la idiosincrasia latinoamericana. Estas apreciaciones, claramente expresadas por los autores del “neopoliciaco”, explican en parte el rechazo a la novela policiaca histórica tal como se entendía después de Van Gullik, es decir, la reconstrucción de un exotismo histórico cuyo propósito era casi exclusivamente servir como desconcertante marco de investigaciones de tipo *whodunit*.

Finalmente, el argumento más válido, en mi opinión, es el político-histórico, que explica la ausencia de novela policiaca histórica en el continente por la gravedad de la historia latinoamericana contemporánea; además de que en general es un género de entretenimiento intelectual que requiere un contexto sociohistórico sosegado, es evidente que los autores de novela policiaca latinoamericana han focalizado su atención en la historia reciente más que en la antigua, sobre todo a partir de la aparición del “neopoliciaco”. No obstante, incluso con un margen cronológico tan reducido,

⁹ N. PONCE, *Diagonales del género*, Paris, Editions du Temps, 2001, p. 16.

existen pocas novelas policiacas históricas, es decir, enteramente situadas en un contexto pasado, y casi todas son obra de Paco Ignacio Taibo II: *De paso* (1986), que relata el paso por México, entre 1921 y 1923, del anarquista español Sebastián San Vicente, sin que la novela respete totalmente los códigos narrativos del *whodunit*, *Sombra de la sombra* (1986), que introduce una figura investigadora cuádruple en 1922, y su continuación *Retornamos como sombras* (2001), situada en 1941 y más próxima a la novela de aventuras que a la novela policiaca por su composición digresiva y su estructura delito / reparación, complicada por la fragmentación narrativa. Eso sí, en todos los casos Taibo analiza los acontecimientos fundacionales de la política mexicana contemporánea (surgimiento del sindicalismo, revolución de 1910, guerra mundial, a lo que habría que añadir el movimiento de 1968, al que Taibo dedica *Héroes convocados* (1982), que encaja más como novela de aventuras) con el propósito de cuestionar la legitimidad de la genealogía política priísta: el plan de los generales corruptos para vender la patria a los intereses económicos norteamericanos en *Sombra de la sombra*, la traición a los ideales cardenistas en las presidencias de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán o el intento de acercamiento a la Alemania nazi en *Retornamos como sombras*, son obras históricas a incluir en el expediente de acusación del partido institucional y sus herederos. La Historia ya no sirve como contexto ni pretexto, sino para brindar claves para la comprensión de un presente especialmente violento y difícil y deja de estar “al servicio del enigma”, como decía José García-Romeu, para ser “sujeto”¹⁰ de ese enigma. La novela policiaca latinoamericana, al abordar exclusivamente el pasado desde el presente, como si vivir la Historia presente dificultara contar la historia pasada, descarta la novela policiaca histórica a favor del género “neopoliciaco” y de su peculiar concepto de una Historia coherente, heredado del polar francés.

El “neopoliciaco” y la Historia

Mi propósito no es plantear un análisis de la representación de la historia en la novela “neopoliciaca” o en los autores por ella influenciados; me limitaré a señalar que, como Alexander Ruoff y Elfriede Müller dicen del polar francés, busca, “las causas de los crímenes actuales en la estructura y la historia de la sociedad burguesa”¹¹ y que “trata de una sociedad cuyos

¹⁰ J. GARCÍA-ROMEU, « Crime, histoire et fiction », in *Cahiers d'études romanes, Roman Policier et Histoire. Amérique latine*, n°15/2, Aix-en-Provence, Université de Provence (Aix-Marseille 1), 2006, p. 83.

¹¹ E. MÜLLER et A. RUOFF, *Le polar français, crime et histoire*, Paris, La Fabrique, 2002, p. 17.

desórdenes proceden de crímenes históricos que quedaron sin expiación”¹². A partir de ahí el “neopoliciaco” anula la distinción entre presente y pasado, entre Historia presente e Historia pasada a favor de una continuidad histórica criminal; la comprensión del presente pasa por la construcción y el esclarecimiento de un pasado, por lo general reciente, que no hay que dejar caer en el olvido ni permitir que sea manipulado, so pena de imposibilitar su reparación, su expiación y por tanto cualquier reconciliación en el presente. De modo que habrá que descubrir las huellas de la persistencia del pasado en el presente para remontar los hilos de la investigación, de la narración y del tiempo hacia los delitos impunes en los que hunde sus raíces el desorden presente. Para hacerlo, algunos autores optarán por recurrir a retrospectivas intradiegticas, es decir, asumidas por personajes cuyas retrospectivas parciales componen el relato histórico analéptico: canónicamente, *La memoria en donde ardía* (1990), de Miguel Bonasso¹³, u otras novelas, sobre todo argentinas o chilenas posteriores a la dictadura (*Penúltimo nombre de guerra* (2004), de Raúl Argemí o *Un nombre de torero* (1994) de Luis Sepúlveda) y también algunos relatos que adoptan explícitamente la forma de una investigación en la Historia, como *Cementerio de papel* (2004) de Fritz Glockner, en el que la existencia del Archivo General de la Nación mexicano en el antiguo penal de Lecumberri se aprovecha para relacionar el presente con “la historia negra”, en el momento en el que van a abrirse los archivos de la Dirección Federal de Seguridad. Otros autores optarán por la deconstrucción de la trama novelesca en hilos narrativos que yuxtaponen las épocas y fragmentan la Historia para ofrecer, paradójicamente, una percepción coherente en la que todos los ecos son significantes: también canónicamente, *Cuatro manos o La bicicleta de Leonardo* de Paco Ignacio Taibo II, o *Tabaco para el puma*, de Juan Hernández Luna...

Culpables latinoamericanos

Parece, no obstante, que esta modalidad crítica de la relación con la historia impuesta por el género “neopoliciaco” desde hace tres décadas está siendo progresivamente cuestionada, quizás en virtud de una mejora de la situación sociopolítica latinoamericana (que no deja de ser relativa) y, sin duda, como consecuencia de un rechazo parcial de una literatura conside-

¹² *Ibid.*, p. 15.

¹³ Véase: S. RUTES, « A la recherche de la cause perdue : le roman *neopoliciaco* comme genre de la mémoire, l'exemple de *La memoria en donde ardía* », in N. FOURTANE et M. GUIRAUD (dir.), *Mémoire et culture dans le monde luso-hispanophone*, vol. 2, Nancy, PUN, 2008, pp. 285-296.

rada demasiado política, o por un movimiento pendular inverso al que había llevado a los autores “neopoliciacos” a alzarse contra la vacuidad formal de las novelas de enigma de mediados de siglo.

La generación mexicana del Crack simboliza, en mi opinión, ese deseo de reajustar la literatura en torno a exigencias formales al afirmar “el cansancio de lo *engagé*”, según Ignacio Padilla en el *Manifiesto Crack*. El mismo Padilla (*Amphytrion*, 2000), o Pedro Ángel Palou (*Malheridos*, 2003), exploraron las relaciones del género policiaco y de la Historia siguiendo los pasos de un Sergio Pitol (*El desfile del amor*, 1985) o de un José Emilio Pacheco (*Morirás lejos*, 1967), dos autores reivindicados por el Crack. Reivindicación formal y complejidad estructural, deslocalización de las diégesis, rechazo de los contextos nacionales y de los posicionamientos sociopolíticos (los autores del Crack “no buscan un mundo mejor”, afirma Palou en el manifiesto), reivindicación de lo gratuito y del juego, cuestionamientos universales (barbarie, alteridad...) magnificados por contextos de crisis (especialmente las dos guerras mundiales) eran los ingredientes que había utilizado Jorge Volpi para escribir *En busca de Klingsor* (1999), una obra que, en mi opinión, abrió la vía a la gestación de una novela policiaca histórica en América Latina. Menos determinante, sin duda, es la publicación ese mismo año de *Monsieur Pain*, de Roberto Bolaño, pero es de destacar, sin que haya ningún punto en común entre la ambiciosa complejidad narrativa postmoderna de la novela de Volpi y el discreto intimismo de la escritura de Bolaño, una común voluntad de deslocalizar la intriga en el tiempo y el espacio, de vincularla con la realidad histórica, de trabajar la intertextualidad literaria y recurrir a las estructuras de la novela de enigma. De todas formas, habrá que esperar a 2007 para encontrar los primeros esbozos de novelas policiacas históricas ajustadas a los códigos tradicionales del género.

El año pasado se publicaron en América Latina al menos tres novelas que exploran en distintas modalidades la relación del género policiaco con la Historia. *La cruz maya* (2006), de Eugenio Aguirre, puede considerarse el primer *thriller* histórico latinoamericano; sus estructuras narrativas (la investigación en el presente de un misterio procedente del pasado origina una serie de analepsis, en forma de relatos intradieгéticos orales o escritos, que constituyen las pistas de la investigación) y sus elementos coinciden con lo codificado a partir del *Da Vinci Code*: un detective privado, americano por añadidura, una investigación científica, una misteriosa maldición maya relacionada con el pillaje de lugares sagrados, una historia de amor... Salvo que la erudición histórica de la que se vale el subgénero no tiene, en el caso

de Aguirre, nada de extravagante: el intertexto de los relatos de viaje de los exploradores en Yucatán y la presencia diegética del antropólogo Carlos Villanueva, principal fuente de información tanto del autor como de los personajes y figura sapiencial cuya función de “leer en el trasfondo de los sucesos históricos”¹⁴, conllevan la exploración del pasado mexicano (especialmente de su relación con las culturas nativas) y el doloroso análisis de la Guerra de castas.

El examen del pasado nacional es también el propósito de *Expediente del atentado*, de Álvaro Uribe. Una función que la novela “neopoliciaca”, absorba en sus preocupaciones históricas inmediatas, había cedido a la novela histórica, como si ese propósito superara los límites del género, salvo los pocos casos que menciona José García-Romeu¹⁵: *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y *La bestia de las diagonales* (1999) de Néstor Ponce. Otros autores, por lo general clasificados en el género policiaco, (Leonardo Padura con *La novela de mi vida* en 2001 o Paco Ignacio Taibo con *La lejanía del tesoro* en 1992) también abandonaron sus estructuras cuando tuvieron que examinar los mitos fundacionales de la nación: la independencia cubana a través de la figura de José María Heredia o la resistencia “juarista” a la intervención francesa a través de las figuras de Guillermo Prieto y Vicente Riva Palacios. Las tres “carpetas” que forman la novela de Uribe reúnen los documentos recopilados por el funcionario ministerial F. G., durante su investigación sobre el fallido atentado contra Porfirio Díaz en 1897, pero también son otros tantos expedientes inculpativos que permiten al autor examinar las relaciones de poder y la corrupción que gangrenaba la sociedad mexicana prerrevolucionaria.

Finalmente, la novela de Pablo de Santis, *El enigma de París* (2007), probablemente sea la primera novela policiaca histórica latinoamericana. Respetando los principios de simultaneidad del delito y de la investigación y situando su diégesis totalmente en el pasado, adopta a primera vista los recursos narrativos clásicos de lo que Jean-Claude Vareille llama la “novela policiaca arcaica”¹⁶, antecesora del *whodunit*:

- un “personaje específico bajo cuya dirección se realiza la investigación”¹⁷, aparentemente multiplicado en una docena de figuras investigadoras sin que por ello se altere la trama lineal;

¹⁴ E. AGUIRRE, *La cruz maya*, México, Planeta, 2006, p. 261.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 82.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 53.

¹⁷ *Ibid.*, p. 56.

- un narrador homodiegético, ayudante de un detective cuyas investigaciones cuenta en focalización externa, es decir que sabe y dice menos de lo que sabe el detective, aunque uno de los recursos de la novela sea precisamente hacer evolucionar esa focalización;
- una “construcción ramificada”¹⁸ típica de la novela popular, es decir, una estructura que va imbricando los relatos y en la que algunos capítulos contienen los relatos que los detectives hacen de los enigmas resueltos por ellos;
- una estructura analéptica con una doble relación final del “capítulo censurado”¹⁹, es decir, el relato del asesinato del detective Darbon y de las motivaciones del criminal se produce al final de la investigación y, de acuerdo con el modelo, este relato analéptico es el resultado de una serie de analepsis parciales.

De Santis aporta, no obstante, dos ligeras variaciones a la estructura clásica. En primer lugar, la novela se desarrolla en dos partes de diferente extensión: la primera, en Buenos Aires, describe la formación del narrador y el último caso resuelto por su maestro, el detective Craig; la segunda, en París, en la que el narrador es el ayudante del detective francés Arzaki, está dedicada a la solución del crimen que da título a la novela. Es interesante destacar que la primera parte adopta una estructura de novela folletín caracterizada por la yuxtaposición del relato del crimen y el de su solución, sin que se describa el proceso de investigación. Ello se debe a que el narrador –aún está en fase de aprendizaje– no está vinculado a la investigación del detective Craig, situación que cambia en la segunda parte: el narrador realizará su propia investigación en paralelo con la del detective Arzaki, de la que está desvinculado. Esta peculiaridad, que inscribe la evolución del género en sus orígenes en la organización narrativa, condiciona la segunda particularidad estructural de la novela de de Santis: la existencia de dos relatos analépticos finales que corresponden a las dos investigaciones realizadas (las investigaciones de los otros detectives no se describen y no llegan a ninguna conclusión) y se contradicen para causar ese golpe de efecto final tan clásico del género. En cambio, la sustitución de la figura investigadora delocutada por el narrador homodiegético es menos clásica, pero ilustra el objetivo de de Santis: Sigmundo Salvatrio tiene que tomar el relevo de los detectives clásicos, cuyos métodos racionales de investigación

¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

se han quedado obsoletos en el cambio de siglo frente a la transformación de un mundo presa de una violencia cada vez más irracional (Craig se retira después de verse obligado a torturar a un asesino para que confesara su crimen; Arzaki, para devolverle al mundo la confianza en los detectives, urde una trama que lo lleva a asesinar y a ser asesinado...). Aunque la novela termina con la vuelta al orden establecido, clásica del *whodunit* (Salvatrio instala su oficina en la casa de Craig, cuyo bastón conserva simbólicamente como herencia), la constatación de esa transformación de la violencia y de la sociedad anuncia la transición (después de retratar la de la novela de aventuras a la novela de detección) de la novela de detección a la novela negra en los años treinta. En mi opinión, *El enigma de París*, novela popular, novela de deducción, novela negra, construye entre líneas un discurso metatextual sobre la evolución del género que, por otra parte, confirman las referencias intertextuales e hipertextuales a Vidocq, a la novela folletín o incluso a Edgar A. Poe.

De modo que, como conclusión de este recorrido, parece confirmarse que la primera novela policiaca histórica latinoamericana cuenta entre líneas la inviabilidad en América Latina de su propio modelo narrativo que considera obsoleto e inadecuado a las transformaciones de las estructuras sociales, en concreto la evolución de la violencia. Lo aplica, sin embargo, como una especie de homenaje, modificándolo y adaptándolo a su propósito. No obstante, a pesar de la paradoja de la reciente aparición en los países hispanoamericanos de un género hasta ahora despreciado, en modalidades que indican la inadecuación a su realidad, hay grandes probabilidades de que el género experimente en los años próximos, un desarrollo comparable al que ha tenido en Europa y Estados Unidos desde los años ochenta.

PALABRAS DE AUTOR

La novela policial como memoria

Dante LIANO
Universidad Católica de Milán

Durante los últimos años, la Universidad Católica de Milán ha organizado, en el mes de mayo, un día dedicado a la “novela negra”, que, en italiano, se colora de amarillo. *Il giallo*, se dice en honor de las cubiertas que la casa editorial Mondadori, en sus tiempos dorados, dedicaba a la colección policial. Resulta curioso cómo cada lengua le da una especie de apodo a este género. En efecto, en francés se le llama *polar*, y me gustaría conocer el motivo.

Durante el “Día Negro”, como lo hemos intitulado, hacemos tres mesas redondas. Ya es tradición que una de ellas se dedique a la novela escrita por mujeres, otra a la novela italiana y otra a la española e hispanoamericana. Por la mayor facilidad de transporte, son los italianos los que vienen, en su mayoría, y tengo que decir que algunos de los principales *giallisti* han pasado por la suntuosa aula Pio IX, cuyo enorme Cristo crucificado siempre provoca comentarios de exorcismo en los concurrentes.

Puedo decir, sin exagerar, que siempre, al final de la jornada, he aprendido mucho de la sociedad italiana. Ciertamente, el “Día Negro” es ocasión para conocer muchos y buenos autores, pero de alguna manera la discusión termina casi siempre aludiendo a la realidad de la cual parten. El año pasado, la participación de algunos investigadores policiales reveló el inquietante mundo de la pedofilia. Otro año, la presencia del Jefe del R.I.S. de Parma, Luciano Garofalo (una especie de C.S.I. italiano), nos hizo descubrir el aspecto científico de las investigaciones. Quiero decir con esto que cuando se habla de novela policial, casi siempre se termina relacionándola con su referente más inmediato, que son los hechos criminales que con frecuencia la

inspiran. Y de los hechos criminales, se pasa con naturalidad a la conformación de la sociedad entera.

Si esto sucede en Italia o Francia, la tradición hispanoamericana tiene un añadido muy especial. Sea en España como en Latinoamérica, en algunas ocasiones la situación política no ha permitido la libre expresión del pensamiento. Hasta 1975, en España, la libertad de prensa tenía restricciones, aunque muchos historiadores señalan que la dictadura franquista había aflojado bastante. Bastante, pero no lo suficiente como para haberse convertido en una democracia. Creo que la literatura se podía ejercer con plena libertad, y prueba de ello son las novelas del “realismo social” de los años 50. Los cuentos de Ignacio Aldecoa no sufrieron represión de la censura, y eso que relataban con crudeza las duras condiciones de los obreros, de los pescadores, de los campesinos y de los marginados durante la dictadura.

Sin embargo, los canales naturales para la denuncia del sistema mismo, es decir, la protesta contra el dictador, esos sí que estaban cerrados. Uno podía producir alegorías, como *Tiempo de silencio*, la excelente novela de Luis Martín Santos, pero no un libro de ensayos o de investigación periodística y menos una serie de artículos en los cotidianos. Una relación directa y no mediada por la retórica literaria era naturalmente imposible. Quizá por ello, la primera gran novela después de la dictadura, *La verdad sobre el caso Savolta*, se propone como un policial.

Resulta más definido el caso de América Latina, en donde, a partir de los años 70, la política de la Seguridad Nacional, auspiciada por los Estados Unidos, fue aplicada con extremo rigor por diferentes dictaduras militares. La insurgencia de movimientos guerrilleros de izquierda motivó una feroz represión de parte del Estado, particularmente en los países de Centro América y en los del Cono Sur. Todos conocemos los métodos adoptados por los Ejércitos nacionales para acabar con la oposición armada. Secuestros, asesinatos en la vía pública, desapariciones, torturas, masacres de poblaciones enteras fueron los instrumentos usados para sofocar la rebelión de los grupos armados.

La historia, en casi todos los países latinoamericanos, sigue más o menos el mismo itinerario. Después del aplastamiento de la insurgencia, los ejércitos permiten un gobierno civil, quien da a luz un par de normas distintas y complementarias. La primera, una amnistía generalizada, bajo la insignia del “borrón y cuenta nueva”, que garantiza la impunidad de quienes se mancharon las manos de sangre durante el conflicto. La otra, más elabora-

da, la organización de comisiones de rescate de la memoria histórica, con la condición de que tal investigación no pudiera ser esgrimida en los tribunales.

Conozco dos casos: el de Argentina y el de Guatemala. En Argentina, la comisión estaba presidida por Ernesto Sábato, y su recuento de la memoria histórica se titula *Nunca más*. En Guatemala hay dos relatos de la “guerra interna”: el informe de la Comisión del Arzobispado guatemalteco, *Recuperación de la Memoria Histórica*, más conocido como “Informe REHMI”, y cuyo título repite el de Argentina, *Nunca más*, y el informe de la Comisión de Esclarecimiento Histórico (CEH), patrocinada por las Naciones Unidas, cuyo significativo título es *Memoria del silencio*.

El título alude a un problema sustancial respecto a la reacción social ante los hechos que caracterizaron las acciones del Estado para mantener el control político. Un silencio completo. Una de las experiencias más impresionantes de quien visita los países en los que hubo las acciones represivas más violentas es la tendencia de la gente a no hablar de ellas. Los desaparecidos no solamente han desaparecido de la faz de la tierra, sino lo que es peor, han desaparecido de los recuerdos cotidianos de sus coetáneos. Parece que nunca hubieran existido. En el lugar en donde hubo masacres, hoy la gente ha reconstruido sus casas, y vive lo cotidiano sin parar mientes en el pasado. De vez en cuando, los más ancianos recuerdan.

Una actitud que he notado, sobre todo en los jóvenes, es una especie de fastidio generacional ante la memoria de los hechos recientes. No solamente una natural ignorancia, sino incluso un rechazo, una repulsión o, si queremos ser más piadosos, una remoción de los hechos dolorosos de los años de la guerra.

Uno podría pensar que, precisamente, tal vacío de memoria lo colman los informes elaborados por las comisiones nombradas *ad hoc*. El problema estriba en que la mole de las publicaciones las convierte en una serie de impresionantes volúmenes difíciles de distribuir y también, cosa no indiferente, en una empresa de lectura que amilana al más interesado. Pocos han leído los informes en su totalidad, incluso porque requieren una lectura a dosis, por lo violento de su contenido.

En América Latina, muchas novelas policiales han restituido a la memoria colectiva los hechos del pasado reciente, sorteando la dificultad que constituía el rechazo de algunos y también superando la dificultad de lo voluminoso del relato. Por tradición, el relato policial suele ser breve, di-

recto, asequible. No necesariamente alude a la realidad social, pero con frecuencia no puede hacer menos de ella.

Un esquema bastante frecuente es el de la resolución de un enigma. El investigador, buscando su solución, pasa por algunos lugares, que son lugares sociales. Asimismo, relata algunas acciones, por mínimas que sean, que son también acciones de tipo social. En ambos casos, el recorrido y la aventura transitan por la sociedad, y permiten al narrador echar un vistazo sobre ella, como quien no quiere la cosa.

Me parece evidente que la mayor parte de las novelas policiales latinoamericanas se basan en el esquema de la novela negra norteamericana, en particular la denominada *hard-boiled*. Existe, también, una tradición de la novela enigmática al estilo inglés, detrás de las huellas de Agatha Christie o P. D. James, y que encuentra ilustres antecedentes en Poe y Chesterton. Quisiera citar como ejemplo no al socorrido Jorge Luis Borges, sino al Rodolfo Walsh de los inicios, cuyo *Variaciones en rojo* relata las brillantes deducciones de un modesto corrector de pruebas, quien con una mentalidad matemática logra desentrañar algunos delitos ocurridos en Buenos Aires. Aquí la atención del narrador se concentra en el proceso mental que le permite hallar al culpable sin implicarse físicamente. Poco más tarde, Walsh dará un giro de tuerca a su narrativa (y también a la latinoamericana) cuando publica *Operación masacre* (1957), descarnada narración de un hecho realmente ocurrido, la masacre de cinco civiles a manos de la policía bonaerense. Su relato es periodismo de alta escuela, la revelación de un oscuro episodio policial.

De otro modo, la escuela del *hard-boiled* encuentra brillantes seguidores en la América Latina de hoy. Creo que la lectura de Raymond Chandler impregna mejor la imaginación de un latinoamericano, en su recorrido por una gran metrópoli y sus vicios cotidianos. Mucho hay de familiar entre las grandes distancias y la multiculturalidad de Los Ángeles con las populosas megalópolis de América Latina. Incluso capitales pequeñas, como ciudad de Guatemala, se extienden por varios kilómetros y superan en número de habitantes a grandes ciudades europeas. La violencia, la corrupción, las masas urbanas que se desplazan son homólogas, aunque no las mismas. Las diferencias sociales también muy marcadas. El trazado urbano. Los cuerpos de policía prontos al soborno o al negocio sucio. La agresividad como primer impacto en la relación metropolitana. Basta pensar en el Distrito Federal mexicano para encontrar la correlación con las grandes metrópolis norteamericanas.

Oswaldo Soriano aprovecha muy bien sus lecturas y sus visiones cinematográficas en *Triste, solitario y final*. No excluyo una continuidad con Manuel Puig, sobre todo en la visión melancólica y crepuscular de sus personajes, en el uso del pastiche, en la combinación de literatura y mass media. En ese sentido, la novela de Soriano constituye un perfecto ejemplo de relato postmoderno.

Sin embargo, la diferencia (más que en los sesgos de color local, inevitables) se da en el trauma sufrido por los que fueron tocados por las grandes operaciones represivas de los años 70 y 80. La novela policial resiente de la memoria golpeada, sobre todo porque, aunque no fueron los únicos, los artistas y narradores sufrieron directa o indirectamente por la represión desencadenada por los militares.

Delante de la brutalidad castrense de los secuaces de Pinochet, Videla o Ríos Montt, los adversarios de Philip Marlowe son mansas palomas. El sesgo latinoamericano es el recuerdo de lo indecible, de la tortura, de la vileza, de la masacre. Y también aquí la particularidad de la experiencia divide a los autores según el área geográfica. En el Cono Sur la represión se da sobre todo en el área urbana. En Centro América y Perú, en cambio, abarca también lo rural.

Creo que uno de los mejores de este tipo de narrativa lo da Raúl Argemí, con *Penúltimo nombre de batalla*, novela ganadora del premio Dashiell Hammett en el 2005. En esa novela se cuenta la historia de un personaje que se multiplica en diversas personalidades. De tal modo que el lector, a cada página, se encuentra con la sorpresa de una nueva figura, de un nuevo personaje que es el mismo personaje, como se descubrirá al final. Un periodista se despierta en un hospital de la provincia argentina, bastante mal parado después de un accidente de automóvil en el que perdió la vida su acompañante. Junto a él está muriendo, por las quemaduras sufridas en un holocausto privado, un indígena de nombre significativo: Prudencio Márquez. El periodista imagina un *scoop* y comienza a interrogar al indígena cuando médicos y enfermeros no lo ven. Contemporáneamente, la voz narrativa cambia, se hace polifónica, y comenzamos a leer diferentes historias que se entrecruzan: la de Orlando, un drogado un poco idiota que se deja robar de todos; la de una doméstica en una casa de una vieja anarquista; la del Teniente Cacho, ex torturador y ahora traficante de drogas; la de Pedro Carlos, pastor de almas, especialmente las femeninas. La clave de todo está en el apodo de uno de los personajes: “Camaleón”. Mientras el periodista sigue su difícil interrogatorio, el lector se entera, en dosis pequeñas, de la

historia del protagonista. Como quiere la buena tradición, al final todo se funde y todo se aclara, en las últimas líneas, cuando el lector ya no cree en nada y a nadie.

La novela tiene por lo menos dos niveles de lectura, por cuanto nos interesa. El primero es el de una historia extremadamente bien contada, que atrapa al lector. Y con eso bastaría como mérito literario. El segundo nivel es el de recordarnos las historias de la guerra sucia en Argentina, lo que los historiadores llaman la *petite histoire*, esa que toma en cuenta a todos los actores y no sólo a los protagonistas. Y nos recuerda cómo fue esa guerra, antes que arriesguemos el olvido.

Quisiera citar otro caso, que está en el lado opuesto del de Argemí. Es la versión de Vargas Llosa de la historia contemporánea de su país. Hace algunos años, el escritor peruano había intentado la novela policial en su país, con un improbable relato llamado *¿Quién mató a Palomino Molero?*. Era una especie de ejercicio literario en el cual Vargas Llosa demostraba que también podía construir un policial. El problema, a mi modo de ver, es que personajes, tema y acción resultan bastante inverosímiles. La continuación de ese esfuerzo es *Lituma en los Andes*, en donde Vargas Llosa adopta la novela de tesis, y narra una versión de Sendero Luminoso desde el punto de vista del poder. Me parecen más equilibrados y más logrados los esfuerzos de Santiago Roncagliolo, con *Abril rojo*, ganador del Premio Alfaguara, que ha completado después con *La cuarta espada: historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*.

Naturalmente, no es este el sitio como para reseñar a todos los escritores de novela policial que rescatan la memoria de la historia reciente a través de sus escritos, habida cuenta que hay, por lo menos, uno para cada país. Quizá lo único que se puede confirmar es una vieja historia. Que la literatura latinoamericana frecuentemente cumple con una función vicaria, como se ha dicho tantas veces. Cuando la historia oficial resulta insuficiente, la literatura se echa sobre las espaldas la función de contar las cosas como realmente fueron, paradójicamente a través de la ficción. Como dijo Miguel Ángel Asturias en un epígrafe a uno de sus textos. “¿No ve las cosas que pasan? ¡Mejor llamarlas novelas!”

INDICE DE NOMBRES

Aguilera, Oscar, 131n
 Aguirre, Eugenio, 381, 382n
 Aguirre, Mariano, 141n
 Aldecoa, Ignacio, 388
 Alemán, Mateo, 69
 Alemán, Miguel, 70, 379
 Alfonsín, Raúl, 264, 267, 282, 315, 322
 Alighieri, Dante, 206, 207
 Allende, Andrés Pascal, 138n
 Allende, Salvador, 59, 60, 139n
 Alsina, Jean, 64n
 Alvarado, Edesio, 167
 Alvarenga Venutolo, Patricia, 81
 Álvarez, Juan, 28, 38
 Ampuero, Roberto, 115, 132n, 133n, 170
 Antivilo, Julia, 131n
 Aranda, Quim, 347n, 352
 Arendt, Hanna, 44
 Argemí, Raúl, 380, 391, 392
 Arias, Arturo, 73, 74n
 Arlt, Roberto, 257, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 270
 Arón, Diana, 160n
 Arrufat, Anton, 100n
 Ascaso, Francisco, 358, 359, 361, 367
 Asturias, Miguel Ángel, 392
 Aubague, Laurent, 52n
 Ávila Camacho, Manuel, 379
 Aylwin, Patricio, 144n, 159n, 163
 Babul, Francisca, 177n
 Bach, Johann Sebastian, 288, 293, 294, 295, 297
 Bagnera, Diego, 278n
 Bajarlía, Jacobo, 14n
 Balló, Jordi, 345n
 Baltra Montaner, Lidia, 135n
 Balzac, Honoré de, 373
 Barrientos Tecún, Dante, 70, 215n
 Barrio Terrazas, Francisco, 30
 Barthes, Roland, 222n, 290, 291
 Bastos, María Luisa, 281n
 Basualdo, Ana, 340n
 Battista, Vicente, 315, 316, 325, 326, 328, 329
 Baudelaire, Charles, 193
 Bayard, Pierre, 152n, 331, 332, 333, 334, 335, 338, 340
 Belaunde Terry, Fernando, 205
 Bellemin-Noël, Jean, 331, 332n
 Belli, Gioconda, 78n
 Benjamin, Walter, 256
 Benmiloud, Karim, 35n
 Berchenko, Pablo, 125n, 160n
 Bernal, Rafael, 14, 64n, 66
 Bianco, José, 281n
 Bioy Casares, Adolfo, 14, 260, 281, 299
 Blanchot, Maurice, 241n
 Blanco, A., 340n
 Bohem, Leslie, 222n
 Boileau-Narcejac (Pierre Boileau et Pierre Ayraud, dit Thomas Narcejac), 63n
 Bolaño, Roberto, 13, 35, 36, 37, 38, 132n, 170, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193n, 216, 218, 219, 225, 226, 227, 228, 286, 382
 Bonasso, Miguel, 315, 317, 380
 Borges, Jorge Luis, 14, 38n, 66, 252, 257, 260, 262, 263, 268, 270, 274, 277, 278n, 281, 299, 308, 331n, 339, 390
 Borrell, Joaquín, 374
 Bourdón, Silvia, 27n, 28
 Braden, Spruille, 259
 Braithwaite, Andrés, 193n
 Brod, Max, 237n, 241n
 Brown, Dan, 373, 374
 Brumwell, Rafaela, 77n
 Brunet, Roger, 124
 Budor, Dominique, 199n
 Bueres, Enrique, 282n
 Burgos, Elisabeth, 225
 Cabañas, Antonio, 374
 Cabañas, Lucio, 53
 Cabezas, José Luis, 267
 Calderón de la Barca, Pedro, 66, 100
 Calles, Plutarco Elías, 364
 Calvo Poyato, José, 374
 Camaño, Eduardo, 265
 Cámpora, Héctor José, 264
 Camus, Albert, 110
 Capote, Truman, 253, 266
 Cárdenas, Cuauhtémoc, 61
 Cárdenas, Lázaro, 69
 Carrillo Fuentes, Amado, 27
 Carter, Chris, 222n
 Carvallo, Domingo, 264, 267
 Casanova, Julián, 359n

Castellani, Leonardo, 14n
 Castillo, Ramón, 259
 Castillo-Berchenko, Adriana, 132, 133n,
 135n, 291, 292n
 Castro, Fidel, 69, 88
 Chandler, Raymond, 134n, 171, 390
 Chao, Ramón, 31
 Charpier, Frédéric, 332n
 Chavarría, Daniel, 377
 Chávez Cano, Esther, 27
 Chávez Chávez, Arturo, 29n
 Chávez-Castañeda, Ricardo, 39n
 Chesterton, Gilbert Keith, 390
 Christie, Agatha, 152n, 331, 332, 336, 390
 Clémenceau, Georges, 259, 269
 Cohen, Gregory, 174
 Collyer, Jaime, 132n
 Corneille, Pierre, 338n
 Cortázar, Julio, 211, 287, 288, 290, 291,
 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298
 Cortés, Carlos, 74n
 Coulon, Alain, 258n, 263
 Cueto, Alonso, 8, 13, 195, 202, 203
 Dalí, Salvador, 97
 Dällenbach, Lucien, 38n
 Dalton, Roque, 53, 59
 De Arco, Juana, 332
 De Arriba, María Laura, 283, 284n
 De Blas, Juan Antonio, 374
 De Certeau, Michel, 205
 De Jesús González, Del fina y María ("Las
 Poquianchis"), 35n
 De la Parra, Marco Antonio, 132n, 174
 De la Paz, Patricio, 36n, 37n, 38n
 De la Rúa, Fernando, 264
 De Prada, Juan Manuel, 275n, 278n
 De Santis, Pablo, 13, 273n, 274, 275n, 276,
 277, 278n, 279, 280, 281, 282, 283, 284,
 285, 382, 383
 De Toro, Alfonso, 281n
 Debax, Michelle, 64
 Délano, Luis Enrique, 166
 Délano, Poli, 115, 132n, 137, 170
 Deleuze, Gilles, 244
 Deloux, Jean-Pierre, 374, 375
 Di Benedetto, Antonio, 301, 304, 305n,
 306
 Díaz Eterovic, Ramón, 13, 63, 115, 116,
 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125,
 126, 127, 128, 131, 132, 133, 134, 137,
 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146,
 147, 148, 168, 169, 171, 172, 173, 174,
 180, 203, 216
 Díaz Garcés, Joaquín, 165
 Díaz Ordaz, Gustavo, 69
 Díaz, Porfirio, 382
 Diez, Rolo, 216, 301
 Discépolo, Enrique Santos, 326
 Donoso, José, 137
 Dorfman, Ariel, 149, 150n, 151, 152n,
 153n, 154, 157, 158, 159n, 160n, 161n,
 162, 163
 Dos Passos, John, 177
 Doumenc, Philippe, 332n
 Doyle, Conan, 373
 Dreyer, Thadeus, 41, 42, 44, 45, 46, 47
 Droguet, Carlos, 167
 Dubois, Jacques, 63, 65n, 86, 87n, 90,
 220n
 Duhalde, Eduardo, 265, 270, 282
 Durruti, Buenaventura, 58, 61, 358, 359,
 360, 361, 362, 365, 366
 Eco, Umberto, 373
 Edwards Vives, Alberto, 115, 165, 166n
 Eichmann, Adolf, 41, 42, 43, 44, 47, 48
 Enríquez, Miguel, 58
 Epple, Juan Armando, 134n
 Escola, Marc, 333
 Espino, Osvaldo, 25n, 29, 36n
 Esquilo, 217n
 Estève, Raphaël, 35n
 Estivill, Alejandro, 39n
 Estrade, Florence, 346n
 Évrard, Franck, 42n, 304, 309
 Ezquerro, Milagros, 35n, 66n
 Farrell, Edelmiro Julián, 259
 Federico II el Grande, 295
 Feinmann, José Pablo, 215, 216, 218, 274
 Felman, Shoshana, 338n
 Fernández Hall, Lilian, 33n
 Fernández, Julio, 31, 55n, 57, 58, 59, 60,
 61
 Fernández, Macedonio, 223, 224
 Fernández, Tomás, 55, 57, 59
 Fernando, Francisco, 48
 Ferreri, Marco, 98
 Fornaro, Milton, 176n
 Forton, Jac, 136n, 137n, 144n
 Foucault, Michel, 81, 232, 238, 239, 240,
 242n, 243, 245

Fournane, Nicole, 380n
 Fox Quesada, Vicente, 24, 30
 Franco, Francisco, 358
 Franco, Jean, 52n
 Franken, Clemens A., 174n
 Franz, Carlos, 13, 115, 195, 197, 201
 Freeman, Austin, 218
 Fresán, Rodrigo, 184n, 192n
 Freud, Sigmund, 338n, 354
 Friedman, Brent, 222n
 Fuentes, Carlos, 205
 Fujimori, Alberto, 198, 200, 205, 206, 208
 Fuster, Jaume, 347
 Gai, José, 174, 178
 Galeano, Eduardo, 328
 Gamarro, Carlos, 13, 247, 248n, 249n,
 250, 251n, 254n, 255
 García Belsunce, María Marta, 266
 García Castro, Antonia, 163n
 García Corales, Guillermo, 133n, 168n
 García Porta, Antoni, 181
 García, Adriana, 49n
 García, Fernando, 340n
 García-Corales, Guillermo, 132n, 138n
 García-Romeu, José, 69n, 303, 379, 382
 Gardel, Carlos, 264
 Garofalo, Luciano, 387
 Garzón, Raquel, 280n
 Geerts, Walter, 199n
 Genet, Jean, 66n
 Genette, Gérard, 38n, 304
 Gesualdo, Carlo, 287, 288, 289, 291, 292,
 294, 295, 296, 297
 Giardinelli, Mempo, 216, 274, 301, 304,
 305, 306, 307, 310, 311, 315, 316, 317,
 318n, 322, 323, 325, 328, 329
 Giner, Gonzalo, 374
 Glockner, Fritz, 380
 Goebbels, Joseph, 54
 Goering, Hermann, 41, 44
 Goloboff, Mario, 261n
 Gómez Rojas, Antonio, 170
 González Ledesma, Francisco, 347
 González Rodríguez, Sergio, 13, 23, 24,
 25, 26, 28, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 192
 González, Gail, 284
 Gorostiza, José, 33
 Grinberg Pla, Valeria, 80n
 Groussac, Paul, 14
 Guattari, Félix, 244n
 Guerra, Francisco, 210
 Guerrero, Manuel, 136
 Guevara, Ernesto "Che", 58, 60, 61
 Gugnion, Isabelle, 23n
 Guibert, Joël, 257, 266n
 Guillén, Manuel, 24n
 Guiraud, Michèle, 380n
 Gusmán, Luis, 301, 304, 306, 310
 Guzmán, Abimael, 205
 Halbwachs, Maurice, 260
 Hammett, Dashiell, 134n, 171, 391
 Harquel, François, 295n
 Hasbun, Sofía, 177n
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 161
 Heredia, José María, 87, 92, 382
 Hernández Luna, Juan, 380
 Hernández, Antonio, 70n
 Hernando, Alberto, 336
 Herralde, Jorge, 36, 38
 Herrasti, Vicente, 39n
 Hidalgo, Miguel, 61
 Holmberg, Eduardo Ladislao, 14
 Horowitz, Irving Louis, 359n
 Ibarguengoitia, Jorge, 35
 Icaza, Jorge, 220
 Izzo, Jean-Claude, 346, 354
 Jakobson, Roman, 236
 James, Phyllis Dorothy, 390
 Jara, René, 115
 Jaureche, Julio, 269
 Jáuregui, Fernando, 359
 Josse, Christophe, 309n
 Jourde, Pierre, 46n
 Jover, Gregorio, 360
 Jumel, Guy, 257, 266n
 Jung, Carl Gustav, 354
 Justo, Agustín Pedro, 259
 Kafka, Franz, 66, 236, 237n, 238, 244
 Kapuscinski, Ryszard, 58
 Katims, Jason, 222n
 Keith, Minor, 78
 Kennedy, John F., 332
 Kertész, Imre, 301n
 Kirchner, Nestor, 265
 Kohan, Martín, 216, 219, 255
 Kretschmar, Franz, 42, 43, 44n
 Kretschmar, Viktor, 42, 47
 Kropotkin, Piotr, 62
 Krysinski, Vladimir, 199n
 Kundera, Milan, 287n

Lacan, Jacques, 354
 Lacassin, Francis, 192
 Lachmann, Renate, 282
 Lagos, Ricardo, 163
 Lara-Alengrin, Alba, 40n
 Larrañaga, Silvia, 334n
 Laurel, Stan, 57
 Le Carré, John, 216
 Leguineche, Manuel, 58
 Leiris, Michel, 69n
 Leon, Donna, 346, 354
 Letourneux, Matthieu, 62n
 Levack, Simon, 377
 Lewis, Max, 55, 56, 59, 60, 61
 Liano, Dante, 12
 Lillo, Baldomero, 171
 Lobo Wiehoff, Tatiana, 13, 73, 74, 75,
 77n, 78, 79, 80, 81
 Longoria, Saturnino, 54, 55, 56, 57, 59, 60,
 61
 Lopez Garcia, Isabelle, 66n
 López Mateos, Adolfo, 69
 Loreto Castillo, María, 136
 Lostall, Sauli, 14n
 Machado, Carlos, 56
 Machado, Gerardo, 60
 Mackenbach, Werner, 73n
 Maffesoli, Michel, 261, 263, 268, 269
 Magnus Enzensberger, Hans, 359n
 Malavassi Aguilar, Ana Paulina, 73n, 81n
 Mankell, Henning, 346
 Manzi, Joaquín, 289n
 Manzoni, Celina, 226n
 Marchio, Julie, 74n, 76n
 Marías, Javier, 37
 Markaris, Petros, 346
 Marks, Camilo, 171
 Marlowe, Philip, 346, 391
 Martelli, Juan Carlos, 274
 Martí, José, 76
 Martín Santos, Luis, 388
 Martín, Américo, 58, 60
 Martínez Estrada, Ezequiel, 263, 269
 Martínez, María Estela, 264
 Martini, Juan, 257, 265, 266, 269, 270,
 274, 309, 311
 Marx, Karl, 258
 Masot, Nuria, 374
 Massotta, Oscar, 260
 Mateo-Sagasta, Alfonso, 374
 Mattalia, Sonia, 285n
 Máynez, Alejandro, 30
 Máynez, Melchor, 30
 Meazzi, Barbara, 154n
 Medina Bravo, Marcela, 152n, 156n
 Menchú, Rigoberta, 225
 Méndez, Iván R., 39n
 Mendoza, Eduardo, 374
 Mendoza-Prado, Marcelo, 359n
 Menem, Carlos, 225, 265, 267, 269, 315,
 322, 351
 Menjívar Ochoa, Rafael, 13, 63, 64, 65n,
 66n, 67n, 70n
 Menton, Seymour, 76n
 Merton, Robert K., 258n, 263
 Meza Márquez, Consuelo, 73n
 Milanesi, Claudio, 199n
 Minjárez Ramírez, Francisco, 30
 Modroño, Félix, 374
 Molina Jiménez, Iván, 73
 Molina Ruiz, Francisco, 30
 Monroe, Marylin, 332
 Monsiváis, Carlos, 24n, 30, 35
 Montero, Félix Arcadio, 76
 Montero, Rosa, 357, 359, 360, 361, 362,
 364, 365, 367, 370
 Montes, César, 58, 60
 Montes, Graciela, 284
 Mora, Rosa, 350
 Morales Piña, Eddie, 133
 Moreno, Fernando, 147, 148n
 Mosalini, Juan José, 238n
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 157
 Muga, A., 132
 Müller, Elfriede, 69n, 379n
 Muñoz Cota, Antonio, 51n
 Muñoz, Diego, 168
 Narcejac, Thomas, 218n
 Nattino, Santiago, 136
 Nava, Gregory, 23
 Navarro, Justo, 353, 354n
 Neruda, Pablo, 191
 Nouhaud, Dorita, 288
 Ocampo, Victoria, 260
 Ochoa, Arnaldo, 54
 Odio de Odio, Julia, 76n
 Olivares, Marisol, 117
 Oliver, Maria Antônia, 347
 Orecchia Havas, Teresa, 224
 Orrego Standen, Paulina, 137n

Ortiz, Roberto Marcelino, 259
 Osses, Darío, 170
 P'ai, P'eng, 58, 61
 Pacheco, José Emilio, 40n, 381
 Padilla Ballesteros, Elías, 136n
 Padilla, Heberto, 100n
 Padilla, Ignacio, 13, 39, 40, 41, 42, 43, 44,
 45, 46, 47, 49, 381
 Padura Fuentes, Leonardo, 83, 85, 86, 87,
 88, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 100, 101, 103,
 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
 134n, 354, 382
 Palme, Olof, 58
 Palou, Pedro Angel, 39, 381
 Parada, José Manuel, 136
 Park, Robert, 258
 Parodi, Cristina, 277, 278n, 308n
 Parra, Nicanor, 191
 Pastormerlo, Sergio, 66
 Pauls, Alan, 231
 Pearlman, Moshe, 44
 Pellicer, Rosa, 289n
 Penadés, Antonio, 374
 Peredo Leigue, Roberto, 58
 Pérez de Arce, Camilo, 115
 Pérez Gay, José María, 40n
 Pérez, Xavier, 345n
 Pérez-Espino, José, 26, 31n, 34n
 Pericles, 376
 Perón, Eva, 332
 Perón, Juan Domingo, 259, 261, 264, 303,
 306
 Peters, Ellis, 373
 Petit de Murat, Ulises, 14
 Piglia, Ricardo, 13, 14, 184, 185n, 186,
 216, 218, 221, 223, 224, 225, 228, 255,
 300, 301, 302, 303, 304, 306, 308n, 309,
 310, 312, 382
 Piñeiro, Claudia, 13, 257, 266, 267, 269
 Piñera, Virgilio, 100n
 Pino, Mirian, 132n, 138n, 168n
 Pinochet, Augusto, 131, 137, 149, 151,
 160, 163n, 169, 218, 391
 Pio IX, 387
 Pirandello, Luigi, 66
 Pisani, Francis, 58
 Pitol, Sergio, 40n, 381
 Poe, Edgar Allan, 266, 299, 373, 384, 390
 Polanski, Roman, 149n, 157
 Ponce, Néstor, 66n, 92n, 277, 284, 318,
 378, 382
 Ponce, Suly, 34
 Poniatowska, Elena, 24n, 28, 29, 33
 Pons, María Cristina, 283n
 Pontinari, Beatriz, 206
 Popper, Karl, 333
 Portillo, Lourdes, 23
 Premat, Julio, 216n, 334n
 Prieto, Guillermo, 382
 Primo de Rivera, Miguel, 358, 359, 363,
 364
 Puerta, Ramón, 264
 Puig, Manuel, 252n, 254, 391
 Quintana, Gloria, 137n
 Rabin, Isacc, 332
 Ramírez, Pedro Pablo, 259
 Rancière, Jacques, 340
 Rawson, Arturo, 259
 Raynaud, Vincent, 23
 Regazzoni, Susanne, 281n
 Reich, Wilhelm, 354
 Reigosa, Carlos, 374
 Ressler, Robert K., 30, 32
 Riado, Pierre, 137n
 Ricœur, Paul, 69
 Ríos Montt, Efraín, 391
 Riquelme Segovia, Alfredo, 137n
 Riva Palacios, Vicente, 382
 Rivero, Edmundo, 289n
 Rodríguez Saa, Adolfo, 265
 Rodríguez, Manuel, 135n
 Rodríguez, Robert, 36n
 Roger, Julien, 35n
 Rojas, Manuel, 171
 Rojas, María Eugenia, 135n, 146n
 Rojas, Rodrigo, 137n
 Román, José, 174
 Romano, Eduardo, 253
 Romero, Abel, 227n
 Roncagliolo, Santiago, 13, 195, 198, 199,
 201, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 392
 Rulfo, Juan, 210
 Ruoff, Alexander, 379
 Rutès, Sébastien, 57n, 380n
 Sábato, Ernesto, 328n, 389
 Sablich, José, 274n, 277n, 278
 Saer, Juan José, 216, 255, 284, 334, 336,
 338, 339n, 340, 341
 Salgari, Emilio, 54

Salinas de Gortari, Carlos, 24
 San Vicente, Sebastián, 61, 379
 Sarmiento, Domingo Faustino, 223, 224, 263, 269
 Sartre, Jean-Paul, 110
 Sasturain, Juan, 274
 Scavino, Dardo, 66n
 Schubert, Franz, 153
 Schwob, Marcel, 33
 Scorza, Manuel, 220
 Sendic, Raúl, 58, 60
 Sepúlveda, Luis, 63n, 115, 132n, 135, 170, 216, 218, 380
 Serrano, Marcela, 174
 Sharif Sharif, Abdel Latif, 30, 33
 Shaw, Donald Leslie, 40n
 Silva-Cáceres, Raúl, 289n
 Simmel, Georg, 258, 271
 Simon, Greg, 55n, 57, 58, 60, 61
 Simpson, Amelia, 274n
 Skármeta, Antonio, 137
 Sófocles, 216, 238, 338, 339
 Solís, Javier, 65
 Somoza, José Carlos, 376, 377
 Song, R., 52n
 Soriano, Osvaldo, 216, 274, 283, 391
 Stalin, José, 58
 Stefoni, Carolina, 117n
 Taibo II, Paco Ignacio, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58n, 59, 60, 61, 62, 63, 379, 380, 382
 Thiébaud, Guy, 51
 Thompson, Jim, 66
 Thoveron, Gabriel, 220n, 221
 Todorov, Tzvetan, 42n, 45, 64
 Tolstói, León, 250
 Torres Rogero, Jorge, 274n
 Torres, Vicente Francisco, 14n
 Tortonese, Paolo, 46n
 Trelles Paz, Diego, 285n
 Tristante, Jerónimo, 374
 Tromben, Carlos, 174, 177
 Trotski, León, 55n, 59, 60
 Tuñón de Lara, Manuel, 359n
 Uribe, Alvaro, 382
 Uriburu, José Félix, 259
 Urroz, Eloy, 39n
 Valdez, Joachim Sebastiano, 377
 Van Gullik, Robert, 373, 378
 Van Nierop, Hester, 33
 Vanoncini, André, 154
 Vareille, Jean-Claude, 376, 382
 Vargas Llosa, Mario, 392
 Vassilev, Stoyan, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62
 Vázquez Montalbán, Manuel, 346, 347, 348, 349, 350, 354, 355
 Vázquez, María Esther, 275n
 Vega, Pedro, 359n
 Verbitsky, Horacio, 329n
 Vergara, René, 166, 167
 Vernant, Jean-Pierre, 217n
 Videla, Jorge Rafael, 264, 301, 391
 Vilches, Freddy O., 132n, 143n, 203n
 Villa, Francisco, 51, 57, 61, 364
 Villalpando, Rubén, 27n
 Villanueva, Carlos, 382
 Villoro, Juan, 36
 Víquez, Pío, 75, 77, 79, 80
 Virgilio Marone, Publio 207
 Volpi, Jorge, 39n, 40, 381
 Voltaire (François Marie Arouet), 338
 Wallraff, Günter, 58
 Walsh, Rodolfo, 247, 252, 253, 255, 300, 302, 310n, 390
 Weber, Max, 261
 William, Christie, 292n
 Yabrán, Alfredo, 267
 Yberra, Mauro (pseudónimo de José Leal y Eugenio Díaz Leighton), 174, 175
 Yglesias, Rafael, 76, 77, 78
 Yrigoyen, Hipólito, 259
 Zabel, Bryce, 222n
 Zalaquett, José, 160
 Zamora, Sergio, 136n
 Zapata, Emiliano, 53, 364
 Zarembo, Charles, 301n
 Zarembo-Huzsvai, Natalia, 301n
 Zedillo Ponce de León, Ernesto, 24
 Zeki, 171n