



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Nuevos secretos

transformaciones del relato policial en América Latina : 1990-2000

Autor:

De Rosso, Ezequiel

Tutor:

Manzoni, Celina

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
3-8-21

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS	TESIS 3-8-21
Nº 851545	SA
31 MAR 2009	DE
Agri.	ENTRADAS

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

***Nuevos secretos:
transformaciones del relato policial
en América Latina. 1990-2000***

Tesista: Ezequiel De Rosso
DNI: 23510447
Directora: Dra. Celina Manzoni

Doctorado en Filosofía y Letras
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

**Introducción. Un objeto
inestable y una lectura
conjetural**

Introducción

Un objeto inestable y una lectura conjetural

El trabajo que presentamos se propone la construcción de un objeto crítico. En efecto, es nuestra hipótesis que una nueva tendencia literaria, verificable pero todavía imperceptible como tal para la crítica, emerge en la literatura latinoamericana durante la década del noventa del siglo pasado. Esta tendencia podría describirse, al menos sumariamente, como integrada por un grupo de novelas de adscripción inestable al género policial.

Estos relatos (novelas de Roberto Bolaño, Carlos Gamerro, Edmundo Paz Soldán) aparecen recurrente, pero no necesariamente, asociadas al género policial. Ese es el punto de inicio de nuestro recorrido: adscripción inestable de estos textos que, como veremos, pueden o no convocar lectores y circulación genérica. La pregunta de esta tesis será entonces qué elementos, qué rasgos tienen estas novelas que permiten, por un lado, que se las presente como policiales, y por otro, que sean posibles discursos críticos que ni siquiera mencionen este horizonte genérico.

La primera parte de este trabajo ("Los pretextos") está dedicada a explorar el doble emplazamiento que nos interesa aquí. Por una parte, la posibilidad de fijar en los textos que conforman nuestro corpus principal (*Las islas*, de Carlos Gamerro, *El disparo de argón*, de Juan Villoro, *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño) algunos rasgos que nos permitan identificar sus operaciones discursivas como propias de la década que nos ocupa. En efecto, el primer capítulo de la tesis está dedicado a indagar las formas de la literatura de ficción en el período que nos ocupa. De ese trabajo, como se verá, emerge la hipótesis (auxiliar a nuestra hipótesis principal), de que existen diversas líneas en la literatura latinoamericana y que el grupo de novelas que aquí

estudiamos (y que incluye tanto el corpus principal como otras novelas representativas) puede relacionarse específicamente con uno de esos grupos, lo que aquí llamaremos relatos “del estupor”.¹

Por otra parte, estas novelas parecen tener como condición de posibilidad no sólo su contemporaneidad, sino también la historia del género policial. El segundo capítulo de este trabajo indagará diferentes emplazamientos del género policial a lo largo de la historia literaria del continente. En la medida en que los objetos genéricos dependen para su existencia del acuerdo social, estudiar la valoración del género por el campo literario nos permitirá explicar las condiciones genéricas que permiten esta adscripción inestable. Esa historia nos permitirá distinguir los modos de lo policial que adopta nuestro corpus de las estrategias narrativas del llamado “neopolicial iberoamericano”, el modo predominante de lo policial durante la década.²

Atenazados entre la contemporaneidad y la historia, los textos que estudiamos realizan una serie de operaciones en torno al género policial cuya recurrencia permite formular nuestra hipótesis. Esas operaciones, aun cuando resulten características, son pensadas aquí a partir de una reducción. En efecto, textos de la densidad de *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño o *El hombre de Montserrat*, de Dante Liano entran en lógicas diferentes sobre las que aquí apenas haremos alguna mención.

La segunda parte de este trabajo (“Los textos”) está dedicada al trabajo con el corpus de referencia. Dado el tipo de operación que estos textos realizan con el género policial el primer capítulo estará dedicado a precisar los elementos del género que nos

¹ Independientemente de sus edades, la mayoría de los escritores que aquí estudiaremos son reconocidos como “escritores de los noventa”, es decir escritores cuya obra obró relevancia con el desarrollo de la década (aun cuando entre sus fechas de nacimiento medie más de una década). Las únicas excepciones son los escritores considerados en la segunda parte del capítulo 5. Se los ha incorporado al análisis porque más allá de las edades, Prego, Liano y Taibo son también escritores que publican durante la década y sus novelas pueden pensarse también como emergentes de la misma contemporaneidad.

² Aun cuando lo “iberoamericano” (durante la década gana fama el sintagma “el territorio de la Mancha”), pareciera ser uno de los rasgos característicos del período, este trabajo se ceñirá a las expresiones latinoamericanas, en la convicción de que las condiciones de posibilidad de los textos que estudiamos se explican mejor a partir de este horizonte de lecturas.

parecen más pertinentes para su análisis (“caso”, “enigma”, “secreto”, “conspiración”, “abducción”, etc.). Así, en la medida en que resulta uno de los modelos narrativos más invocados por estos relatos, a lo largo de la tesis le será acordada mayor relevancia a las historias detectivescas (independientemente de la vertiente -“clásica” o “negra”- a la que puedan adscribirse) que a las historias de criminales, que también forman parte del género policial contemporáneo.

El segundo capítulo de la segunda parte se concentra en la forma de la verdad que exploran novelas como *Amphitryon*, *Las islas* y *Sueños digitales*. En *Las islas*, el caso policial que articula la trama termina revelando que las acciones y los discursos son sometidos a un régimen de verdad diverso de aquel de la novela policial. Aquí el relato policial permite estudiar la verdad como *fabricación*, pero también por ese camino abandona la posibilidad de toda revelación, al menos en sus términos más tradicionales. La conciencia de esta imposibilidad es lo que lleva adelante las tramas de *Amphitryon* y *Sueños Digitales*, en las que la lógica de lo verdadero y lo falso, el original y la copia han perdido su lugar.

El tercer capítulo de la segunda parte centra su atención en *El disparo de argón* y estudia la continuidad entre las formas de manipulación de la verdad y la lógica que rige la aplicación del poder en un territorio. El despliegue de información que presenta la novela y el perpetuo desplazamiento de los secretos en el texto plantean un modo narrativo que, aunque afincado en la formulación del enigma propio de la novela policial, parece sugerir que el objeto de estos relatos es el desajuste y la sospecha, antes que la precisión y la certeza. En *El disparo de argón* estos juegos muestran su dimensión política, relacionada con el espacio cerrado de la Clínica Suárez y la lógica del relato policial. La relación entre estado y relato policial que formulamos en el primer capítulo de esta segunda parte permitiría aquí un ajuste a partir del concepto de

“territorio”. Las novelas que se estudian en la segunda parte de este capítulo (*Nunca segundas muertes*, de Omar Prego, *El hombre de Monstserrat*, de Dante Liano y *Sueños de frontera*, de Paco Ignacio Taibo II) exploran la relación entre poder político contemporáneo y frontera a partir de transformaciones en la matriz del género policial.

El último capítulo explora los modos del relato policial en dos novelas de Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América* y *Los detectives salvajes*. Nos interesa aquí el modo en que Bolaño emplea la matriz del género llevando más allá las implicaciones epistémicas que podían encontrarse en *Las islas* y *El disparo de argón*. En efecto, ambas novelas (pero principalmente *Los detectives salvajes*) abandonan la relación sospecha – verdad (que articulaba la lógica del género y de las novelas estudiadas más arriba) para configurar un tipo de relato en el que la sospecha pareciera el único destino de la narración. La asociación de esta sospecha con elementos característicos del policial (conspiraciones, crímenes, tráfico de drogas, etcétera) permite pensar estas novelas de Bolaño como el último avatar de la novela policial.

Parte I: Los pretextos

**Algunas tendencias de la
narrativa latinoamericana
en los 90**

1. El fin

La literatura latinoamericana pareció vivir, durante el fin de siglo XX, un momento de cambio. Ese cambio fue diagnosticado durante la década del noventa, aun cuando la pertinencia de esos diagnósticos todavía es materia de discusión. En cualquier caso, lo que llama la atención, el punto del que aquí se partirá, es la proliferación de estos diagnósticos.

En efecto, uno de los rasgos característicos de la década es la multiplicación en el campo de las letras de fenómenos metadiscursivos que pretenderían dar cuenta de un momento que, al menos para quienes pertenecen al campo literario, pareciera ser capital para entender el futuro de la literatura del continente. Martín Kohan se refería, en 2004, a esta situación (en el campo literario argentino) del siguiente modo:

Eso que antes quería obtenerse con los textos (“mi libro en las vidrieras”) o a través de los textos (“mi foto en la solapa de los libros”) pasa a obtenerse sin los textos o con independencia de ellos, como si el par escritura-lectura se desplazara al par publicación-figuración, y hoy el objetivo a alcanzar por un escritor que se precie fuesen esas siluetas de tamaño real que se distribuyen en las librerías con determinados lanzamientos editoriales.

En el mismo sentido, Alberto Fuguet refiriéndose en 1997 al fenómeno de lo que se conoció como “nueva narrativa chilena” afirmaba: “Impacta la autorreferencia del fenómeno. Se transformó en movimiento, generación u ola, horas después de que naciera”.³

Fuguet y Kohan se refieren a los cambios que durante la década del noventa sufrió el mercado editorial. Se ve entonces la expansión de un mercado transnacional del libro que, si por un lado contribuye a reconstruir un campo de visibilidad para la literatura latinoamericana (lo que hace que en toda Latinoamérica diversos lectores lean

³ Martín Kohan; “Ciertas desproporciones”, en AAVV, *Lo que sobra y lo que falta (en los últimos veinte años de la literatura argentina)*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004, pág. 140. Alberto Fuguet; “21 notas sobre la nueva narrativa”, en Carlos Olivárez (ed.); *Nueva Narrativa Chilena*, Santiago, LOM, 1997, pág. 119. Un poco más adelante, Fuguet señala la condición central de este cambio: “la idea nació en la editorial Planeta. Ellos fueron los inventores.”

los mismos libros y se produzca un efecto de “sincronía”), por el otro, dadas sus específicas condiciones de aparición (la apertura de filiales de editoriales españolas en la mayoría de los países de la región) produce un reacomodamiento del mercado en el que la lectura de escritores latinoamericanos sólo es posible en el continente por la vía de la publicación española.⁴ El efecto, como señala Jorge Fonet, ha producido una “balcanización” del mercado latinoamericano, en el que para leer a escritores de otros países de la región es necesario leerlos en ediciones españolas.⁵ Ese cambio se verifica en la década del 90, con la aparición, en 1993, del proyecto “Alfaguara Global” y la aparición casi contemporánea de la colección Biblioteca del Sur de Planeta, en Chile y Argentina. Al amparo de este horizonte se vuelve a hablar de la literatura iberoamericana y se postula una nueva identidad narrativa, famosamente formulada por Carlos Fuentes al hablar, en 1998, de un “territorio de la Mancha” en el que convergerían las literaturas de España y la América de habla española.⁶

Por esta vía vuelven a ganar espacio los concursos promovidos por editoriales españolas, que garantizan la distribución en España, pero también en toda América Latina de los ganadores. Roberto Bolaño y Jaime Bayly ganan el Premio Herralde, Sergio Ramírez, Eliseo Diego ganan el premio Alfaguara, Ignacio Padilla el Premio Primavera, Jorge Volpi y Gonzalo Garcés el Premio Seix Barral, etc. De golpe, pareciera que la narrativa latinoamericana se ha puesto de moda nuevamente.

⁴ Esta sincronía será uno de los factores que redundará, en el largo plazo, en la aparición de escritores “latinoamericanos”, antes que de escritores “nacionales”. La emergencia de Roberto Bolaño como figura clave de la segunda mitad de la década, por ejemplo, se debe en parte a este proceso.

⁵ Ver Jorge Fonet; *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana, Letras Cubanas, 2007.

⁶ Ver Olivárez op. cit.. Burkhard Pohl (en “El discurso transnacional en la difusión de la narrativa latinoamericana” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 604, oct. 2000) detalla las diferentes instancias (antologías, premios, intervenciones públicas, festivales, etc.) en las cuales fue construyéndose a lo largo de la década del noventa la imagen de una literatura “en español” que trascendiera los mercados e identidades nacionales. Y también señala la disimetría que esconde esta transnacionalización: mientras que el 70% del producto librero español se exporta a América Latina, la importación de libros latinoamericanos sólo alcanza un 3% del producto total.

Pero el crecimiento metadiscursivo no se relaciona sólo con las operaciones del mercado transnacional. Durante la década crece el interés crítico por escritores contemporáneos. Así, los discursos críticos intentan afanosamente buscar un nombre que designe aquello que se percibe como novedoso, pero a la vez caótico. En 2000 Gustavo Guerrero afirmaba que “los años noventa prolongan y agudizan esta tendencia a la multiplicación de los modelos de escritura, hasta el extremo de que toda descripción de la novelística de la década pareciera condenada de antemano a acabar en una enumeración o en una casuística”⁷ A pesar de estos riesgos, han proliferado los nombres que desde la crítica han intentado detectar alguna característica que logre aunar los textos de escritores que comienzan a publicar durante la década.

La variedad de estos nombres resulta apabullante. En 2002, Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez caracterizaban: “Una generación de escritores posmodernos nacida después de 1955, que se encontraba escribiendo en los años noventa, compartía un conjunto de experiencias y actitudes que los distinguía de otros escritores de ese decenio”.⁸ En 1997, Rodrigo Cánovas indicaba que la generación de escritores de la “Nueva narrativa Chilena”, eran “escritores de la orfandad”.⁹ En 2000, Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana describen la escena literaria en la que se insertan los “narradores nacidos en los sesenta” en México del siguiente modo:

⁷ Gustavo Guerrero; “La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 599, mayo 2000, pág. 71. Cabe preguntarse, claro, si el problema es la literatura latinoamericana o la mirada del crítico que, dado lo reciente del fenómeno que estudia, no puede articular una mirada de conjunto. En este sentido, si se mira de cerca cualquier momento histórico, se verá que toda pretensión de exhaustividad está de antemano condenada a la casuística. La década del sesenta (el referente más cercano que invoca la crítica de la literatura latinoamericana de los noventa), por ejemplo, difícilmente pueda describirse coherentemente si se consideran a la vez textos como *Cien años de soledad*, *Yo el supremo*, y *El precio del estaño*. Es la distancia temporal, el piadoso olvido lo que permite pensar que un momento histórico puede reducirse a un conjunto de variantes.

⁸ Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez; *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa, universidad Veracruzana, 2002, pág. 170.

⁹ Rodrigo Cánovas; “La novela de la orfandad”, en Olivárez; *op. cit.*. Cánovas, además, delimita la pertinencia de este concepto señalando que su inicio se ubica a mediados de la década del ochenta y gana su esplendor durante la década de los noventa, lo que contribuiría a denominar a esta narrativa como la de la “posdictadura”.

“discapacitados para el talento, los más de los escritores nacidos en los cuarenta y cincuenta dirigieron sus esfuerzos a la única compensación que tiene la mediocridad: el ejercicio del poder.” Así, desde fines de los ochenta, “la ofensiva mediocridad de los padres orilló a una alianza inédita y coyuntural entre hijos y abuelos”.¹⁰ En 1998, Luz Mary Giraldo señala que en Colombia:

La literatura y las expresiones actuales se interrelacionan tejiendo la muerte de los grandes ejes modernos (la revolución, las disciplinas, el laicismo, la fe en la técnica y el progreso) y al sepultar sus ídolos y sus proyectos no otorgan sentido a su estado apocalíptico.¹¹

A esta perspectiva se han sumado también los propios escritores. En 2004 Carlos Gamerro señalaba: “En la Argentina, mi generación tiene la particularidad de ser más huérfana que parricida”.¹² Ese diagnóstico, comprensible en escritores del cono sur, que fueron formados con una literatura entre el exilio y la desaparición forzada de personas, se vuelve sorprendente en un escritor como Ignacio Padilla, quien también en 2004 señalaba que “nacimos en los sesenta los mexicanos que hace quince años quisimos describir nuestra generación como la Generación Fría o la Generación sin Contienda”.¹³

Esta expansión de los metadiscursos, esta atención de los contemporáneos a sus contemporáneos señala un desarrollo de la autoconciencia del campo literario, pero también habla de un malestar, de una necesidad por definir algo que se percibe como nuevo, aunque no se lo pueda nombrar. Tal vez la mejor descripción de ese “sentimiento

¹⁰Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana; *La generación de los enterradores. Expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*, México, Nueva Imagen, 2000, pág. 15. El texto de Chávez y Santajuliana es un trabajo académico y puede por lo tanto, ubicarse dentro de las corrientes críticas, aun cuando ambos autores sean ellos mismos narradores y, en otros contextos, como veremos, sus declaraciones puedan analizarse como metadiscursos “de escritor”. Por lo demás, el hecho de que los autores se refieran a esta generación como la “de los enterradores” (y que recurrentemente apelen a la figura del “parricidio”) no debería opacar el hecho de que antes que contendientes, los miembros de la generación inmediatamente anterior son “un estorbo”. Como sucede con otros metadiscursos, antes que parricidas, para Chávez y Castañeda esta generación se presenta como huérfana.

¹¹ Luz Mary Giraldo; “Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996).”, en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo (comp.); *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Diseminación, cambios, desplazamientos*. Vol. 2. Colombia, Ministerio de Cultura, 2000, pág. 39.

¹²En *Lo que sobra y lo que falta (en los últimos veinte años de la literatura argentina)*. op. cit, pág. 65.

¹³Ignacio Padilla; “El Crack a través del espejo”, en AAVV, *Crack. Instrucciones de uso*, Mondadori, Barcelona, 2005, pág. 166.

de época”, indefinible pero persistente, sea la que realizara Jorge Fornet en 2006: “a partir de los años noventa, y coincidiendo con la dispersión mencionada, se produjo cierta “sincronía” entre autores de diferentes puntos del área; muchos escritores empezaron a sentirse –para echar mano de la célebre frase de Paz- contemporáneos de sus contemporáneos”.¹⁴

Lo que no parece quedar claro es qué es lo que une todas esas escrituras, en qué consiste esa sincronía. En efecto, tanto para la crítica como para los autores, parece persistir la sensación de un vacío. Se trata, claro, de una impresión difusa, pero que permea los textos sobre la literatura producida durante la década. Ese vacío define los modos en los que se habla de estos textos. Algo “falta”, y esa falta define por negación estas escrituras. De ahí que todos los nombres que hemos enumerado persistan en la definición negativa. Los escritores que comienzan a publicar durante la década del noventa tienen evidentemente una identidad, pero esa identidad “no es” algo: les faltan padres, les faltan enemigos, llegaron tarde a la posmodernidad, a la historia.¹⁵

Por otra parte, y como ejemplo de esa misma autoconciencia que señalábamos antes, la década del noventa se ha visto poblada de manifiestos, de declaraciones de principios que con ánimo combativo pretendieron definir un espacio en sentido afirmativo. De esa condición afirmativa partiremos para intentar describir un panorama de las tendencias de la literatura contemporánea latinoamericana.¹⁶

¹⁴ Fornet, op. cit, pág. 15.

¹⁵ Beatriz Sarlo para el caso argentino habla de los escritores surgidos en los últimos años del siglo en un artículo elocuentemente titulado: “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”. Jorge Fornet señala que los escritores cubanos que comienzan a publicar durante la década: “son los primeros narradores posrevolucionarios, pues el proceso y el destino de la revolución no parece preocuparles” (en Fornet, op. cit. pág. 96). Una excepción notable son los artículos compilados por Celina Manzoni en *La fugitiva contemporaneidad*, que enfatizan la idea de errancia, transterración y exilio como forma de pensar la literatura contemporánea. El trabajo que sigue puede leerse como una parte de las reflexiones iniciadas en ese proyecto de investigación.

¹⁶ Intentaremos entonces señalar qué hacen, qué saben, qué precursores detentan estos textos. Esto no significa que no existan cualidades negativas, sino antes bien, que se intentará delimitarlas, hacerlas jugar en un claroscuro con los rasgos que estos textos afirman. De todas maneras, quienes nos dedicamos a estudiar la contemporaneidad estamos permanentemente amenazados por la figura de Ireneo Funes, impedidos de pensar por estar demasiado atentos a los detalles del objeto. En efecto, las observaciones

2. La euforia

Partiremos aquí de dos manifiestos o, mejor, de dos textos que fueran leídos como manifiestos. Dos motivos relacionados con la entidad genérica del manifiesto, guían este análisis. Género de cuño típicamente vanguardista, el manifiesto tiene la particularidad de plantearse como un momento kairótico en la trayectoria de las series que conforman las historias de la literatura.¹⁷ Suele ser, por supuesto, el momento en que un grupo produce un efecto de clausura, de balance, de “estación” y “sentido pleno”. Y, sin embargo, a diferencia de otros textos, los manifiestos también proponen un sentido en construcción, en marcha. Los manifiestos son entonces fenómenos de emergencia, de detención en el camino, de explicitación (y precipitación) de una poética; pero esta temporalidad fuera del devenir de una serie escrituraria no puede sustraerse completamente a ella y así, el manifiesto es una retención y una expansión en la medida en que detiene, comprime un proceso en marcha, y a la vez lo expande y lo lanza al futuro.

El primer motivo que nos lleva a este análisis es, entonces, la afirmación polémica del manifiesto.¹⁸ Ante las carencias con las que los mismos escritores se expresan en otros géneros, la intervención polémica del manifiesto se sostiene en una afirmación doble: la construcción de un juicio, y la formulación de una promesa.¹⁹ Una depende de la otra: sólo si la promesa realizada en el manifiesto se concreta, el juicio

que preceden no nos eximen de sostener una mirada equivalente. En todo caso, lo que se intentará a continuación es un reordenamiento de los rasgos que todos estos textos han señalado, en la intención de dar coherencia a estos panoramas. Queda en el lector evaluar el éxito de la operación.

¹⁷ Para la oposición entre “cronos” y “kairós”, ver Frank Kermode, *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983 (p. 53) y Giorgio Agamben; “Tiempo e historia”, en *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001 (pp. 129-155).

¹⁸ Esta afirmatividad propia del género no significa que, cuando se trata de textos contemporáneos la definición negativa no tenga su lugar. En “Presentación del país McOndo”, por ejemplo, se señala como divisa la leyenda que promocionara un libro anterior de los antólogos: “un nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-cap de ozono”

¹⁹ Característicamente, el juicio vanguardista “sienta una oposición”, antes que una “posición”, como señala Rafael Cipolini (en “Apuntes para una teoría del manifiesto”, Introducción a *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003). Esa oposición no es, sin embargo, una negatividad: es la denuncia del conflicto entre dos positivities.

sobre el pasado y el presente tendrá verdadero peso. Pero, a la vez, la lógica argumentativa del manifiesto estima que la inevitabilidad del cumplimiento de la promesa se sostiene en el juicio sobre el presente y el pasado del campo literario.²⁰

Esta perfecta circularidad del género (que, en cierta medida, se parece a la paradoja del mentiroso) deviene de sus peculiaridades enunciativas: se trata de una construcción en el vacío, que intenta reordenar un campo y una tradición a partir de una primera persona del plural, que se propone como una novedad y que, por lo tanto, no puede legitimarse, de hecho, en esa tradición.²¹ La paradoja, por lo tanto, proviene de la voluntad de autolegitimación por la novedad. Esta circularidad, entonces, proviene de la emergencia, que el manifiesto intenta construir tanto en su tono imperativo (e imprecativo) como en su objeto. Radica aquí el otro motivo por el que interesan los manifiestos producidos durante la década del noventa: qué se pone en juego cuando se apela a la novedad, a qué valores apela esa novedad y, eventualmente, cómo se articula esa novedad en el campo literario contemporáneo.

Estudiaremos dos textos que, leídos como manifiestos, concitaron la atención del campo literario latinoamericano.²² Intentaremos ver qué juicios y qué promesas hicieron el “Manifiesto Crack” y la “Presentación del país McOndo”. Intentaremos luego ver qué

²⁰ En la medida en que el hastío y la decadencia de los viejos modelos son los ejes del argumento del manifiesto, el cumplimiento de la promesa es inevitable, si se cree, como cree el manifiesto, que el cambio es la lógica que rige la serie estética.

²¹ O, lo que es lo mismo, debe ir a buscar a las zonas marginadas por la tradición sus “verdaderos” precursores. Para un desarrollo del concepto de tradición y reconfiguración en los contextos de las vanguardias latinoamericanas, ver Hugo Achúgar, “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista latinoamericana” en Hugo Verani; *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM, 1996. Pp. 7-40.

²² Ver Fornet, op. cit.; Eduardo Becerra, “Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos”, prólogo a *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de trapo, 1999 y Edmundo Paz Soldán; “El escritor, McOndo y la tradición”, en *The Barcelona Review*, n° 42, mayo-junio 2004. Consultado on line (http://www.barcelonareview.com/42/s_eps.htm) el 9/12/08.

sucede con esas promesas en los textos asociados a los manifiestos. Tal vez sea entonces posible avanzar alguna conclusión para nuestro pequeño panorama.²³

2. 1. Para llegar a McOndo

En 1996, desde España, se daba a conocer la “Presentación del país McOndo”, prólogo al libro *McOndo*, una antología de “nuevos escritores latinoamericanos” cuya compilación y prólogo fueron realizados por Alberto Fuguet y Sergio Gómez (dos de las estrellas de la “Nueva narrativa chilena”).²⁴

¿Quiénes eran para *McOndo* los “nuevos escritores”? El prólogo, “Presentación del país McOndo” establece un criterio de selección: “Optamos por establecer una fecha de nacimiento para nuestros autores que nos sirviera de colador y acotara una experiencia en común”. Las fechas son 1959 (la revolución cubana) y 1962 (año en que la televisión llega a Chile y a otros países). Algunos ejemplos: Rodrigo Fresán, Juan Forn (argentinos), Edmundo Paz Soldán (boliviano), Santiago Gamboa (colombiano), Fuguet y Gómez, Leonardo Valencia (ecuatoriano), Gustavo Escanlar (uruguayo).

Estos límites indican un criterio, una política literaria que el prólogo desplegará: Cuba y la televisión, la política y la cultura de masas. El hecho de que la mayoría (10 de los 18 autores antologados) no cumplan con el requisito (la mayoría nació después) y de

²³ Fonet, exuberante en sus referencias, homologando la importancia de ambos textos (y sugiriendo que uno es la contracara del otro) afirma que ambos manifiestos “encarnan la lógica cultural del neoliberalismo latinoamericano.” (Fonet, *op. cit.* pág. 34).

²⁴ La “Presentación...” en Alberto Fuguet y Sergio Gómez; *McOndo*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996. El prólogo está datado en marzo de 1996. Aun cuando Fuguet y Gómez escriben que estos escritores “no se sienten representantes de alguna ideología y ni siquiera de sus propios países”, parece posible leer en filigrana cierta idea de “generación” o “tendencia”, si no de “movimiento”. De hecho, así fue leído en su aparición, ver Raquel Olea, “La niña sudaca irá a la venta”, Soledad Bianchi, “De qué hablamos cuando decimos Nueva Narrativa Chilena” (ambos en Carlos Olivárez, *op.cit.*), Eduardo Becerra, *op. cit.* y Gustavo Guerrero, *op. cit.* Una lectura polémica de la “Presentación...” como manifiesto puede leerse en las declaraciones de David Toscana a Daniel Centeno en “Sudamericana encuentra su plaza” (on line en <http://www.analitica.com/cyberanalitica/matriz/2713795.asp>, consultado el 17-12-08): “A mí no me agradó el prólogo del primer libro, porque parecía un manifiesto de los escritores que aparecían en el volumen. La mayoría de los autores no comulgábamos con el mismo. Una cosa es que te inviten a una antología y otra que te prologuen y hasta que hagan parecer que todo eso tiene que ver contigo.”

que el prólogo así lo indique no hace más que comprobar el gesto que esta acotación temporal parece esconder. Estas fechas, en efecto, más que actuar como “colador”, cifran la ideología político-literaria que proponen Fuguet y Gómez.

El prólogo *McOndo* sostendrá dos premisas que verifican esta hipótesis. Por un lado, se dice:

El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas. [...] Nos arriesgamos a señalar esto último como un signo de la literatura joven hispanoamericana, y una entrada para la lectura de este libro. Pareciera, al releer estos cuentos, que estos escritores se preocuparan menos de su contingencia pública y estuvieran retirados desde hace tiempo a sus cuarteles personales. No son frescos sociales ni sagas colectivas. Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh. (15)²⁵

El retiro de lo público, el descrédito de las consignas políticas que guiaron momentos anteriores de la literatura latinoamericana son aquí presentados en un tono casual e irónico. Notablemente, la pregunta por la identidad latinoamericana y la pregunta por la identidad individual son formuladas como antítesis, antes que como complementariedad. En efecto, una no se deriva de la otra (como podría imaginarse en otros períodos de la historia del continente), sino que las preguntas (las identidades) se oponen entre sí diacrónicamente. Es, entonces, una pregunta del pasado “¿quiénes somos?” y una pregunta del presente “¿quién soy?”.

Por otra parte se lee, en medio de una enumeración vertiginosa:

Latinoamérica es, irremediamente, MTV latina, aquel alucinante consenso que coloniza nuestra conciencia a través del cable, y que se está convirtiendo en el mejor ejemplo del sueño bolivariano cumplido, más concreto y eficaz a la hora de hablar de

²⁵ Contra lo que podría imaginarse, esta descripción no es necesariamente celebratoria. Aún así, muchas lecturas de la “Presentación” y del libro entero condenaron esta perspectiva que se querría la de los autores. Antes que eso, sin embargo, habría que reflexionar sobre el tono ambiguo de estas declaraciones. Esta ambigüedad, señalada por muy pocos críticos (entre ellos Ana María Amar Sánchez en “Entre el placer y la decepción. Romance, melodrama y rock & roll”, incluido en *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000), será central en la enunciación de los textos asociados a *McOndo*. Haciéndose eco de estas críticas, y en la misma vena, en 2004, Jorge Volpi, miembro prominente del crack, imaginaba un historiador de la literatura latinoamericana que en 2055 declarara que su generación “se encargó de eliminar para siempre la *identidad* de la narrativa hispánica.” (Jorge Volpi, citado por Fernet, op. cit., pág. 14).

unión que cientos de tratados o foros internacionales. De paso, digamos que *McOndo* es MTV latina, pero en papel y letras de molde.(18)

La ironía, que roza el cinismo, se transforma en el otro polo del arco construido por el prólogo: la televisión como el fin, la síntesis, de las utopías políticas.²⁶ Entre la revolución cubana y la televisión, el prólogo de *McOndo* afirma dos movimientos simétricos: la decadencia de la participación política es correlativa (nada se afirma de nexos causales) de la transformación de la política en fenómeno mediático. Así, mientras la escritura se “privatiza”, el espacio público es ganado por los medios.

Estas dos citas, además, nos permiten explorar otro sentido de la política. En el primer fragmento la inflexión política de lo literario es la posibilidad de *referirse* a lo colectivo (“los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas”). En el segundo fragmento *McOndo* es MTV “pero en papel y letras de molde”: entre la televisión y la literatura sólo existe una diferencia de soporte. Y entonces, lo único que parece importar es el referente de los textos.

En efecto, el prólogo de *McOndo* se desentiende de toda reflexión sobre la técnica literaria, sobre el lenguaje específico de la literatura para definir el alcance de la nueva narrativa latinoamericana. Es a partir de esta ausencia que Fuguet y Gómez definen tanto a los amigos como a los enemigos. Se trata de diferenciarse del “realismo mágico” como tendencia unificadora para pensar la literatura latinoamericana. El horizonte sobre el que se establece la diferencia es, claro, el de los temas y motivos del “realismo mágico”:

En nuestro *McOndo*, tal como en *Macondo*, todo puede pasar, claro que en el nuestro, cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados. Latinoamérica, y de alguna manera Hispanoamérica (España y todo el USA latino) nos parece tan realista mágico (surrealista, loco, alucinante) como el país imaginario donde la gente se eleva o predice el futuro y los hombres viven eternamente. Acá los dictadores mueren y los

²⁶ La idea de que las utopías tanto políticas como estéticas se han cumplido en la expansión de los medios masivos es una tesis típicamente posmoderna que, con más seriedad y alcance, han formulado teóricos como Gianni Vattimo (cfr. *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990).

desaparecidos no retornan. El clima cambia, los ríos se salen, la tierra tiembla y don Francisco coloniza nuestros inconscientes. (17)

Ante estas declaraciones y ante la ausencia de reflexión sobre la palabra escrita, el proyecto literario de *McOndo* se resuelve finalmente en el cambio de la ilusión referencial y en un moralismo de mercado: “Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus superpobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral”. (18) El problema no es “vender” una imagen del continente, sino vender una imagen “poco verídica” del continente. El verismo sería entonces la garantía moral de la literatura en el mercado. El problema, claro, es de qué mercado se habla.²⁷

Uno de los rasgos más notables de la “Presentación” es justamente su inscripción desenfadada en el universo de los consumos culturales. No se trata solamente de las múltiples referencias a la televisión y la música pop, se trata también de imaginar los textos en su circulación, enfatizar en el prólogo el origen y destino mercantil de *McOndo*.²⁸ Por una parte, “la inspiración más cercana” es otro libro, publicado en Chile: *Cuentos con walkman* que, se consigna, “ya lleva más de diez mil ejemplares vendidos” (12). Por otra parte, se cuentan las tareas de recopilación y búsqueda, que incluyen una enseñanza para editores remisos:

Recién ahora algunas editoriales es están dando cuenta de que eso de escribir en un mismo idioma aumenta el mercado y no lo reduce. Si uno es un escritor latinoamericano y desea estar tanto en las librerías de Quito, La Paz y San Juan hay que publicar (y ojalá vivir) en Barcelona. Cruzar la frontera implica atravesar el Atlántico. (13)

²⁷ Raquel Olea comenta airadamente este fragmento en “La niña sudaca irá a la venta”, Olivares (ed.), op. cit., pág. 39.

²⁸ Ni la preocupación por la mirada europea (o, como se verá, norteamericana) ni la preocupación por la circulación de los libros en el mercado es novedosa. Para ejemplos, basta con pensar en el boom de los sesenta. Sí podría decirse, sin embargo, que lo novedoso de *McOndo* es la inscripción gozosa en el horizonte de la mercancía.

Gómez y Fuguet lo lograron: *McOndo* se publica en Barcelona, editado por Mondadori. Así, en el prólogo a *McOndo* hay menos una denuncia que una expresión de deseos.²⁹

La importancia de esa mirada externa sostiene todo el texto. De hecho, se cuenta cómo el libro surgió del prejuicio de las universidades norteamericanas, que pedían a jóvenes escritores latinoamericanos becados en Iowa textos con realismo mágico, porque si no, cuentan los autores, “bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo”. Así, se lee: “Lo que pretendemos ofrecerle al público internacional son cuentos distintos, más aterrizados si se quiere, de un grupo de nuevos escritores hispanoamericanos” (18). Esa poética, cuyo objetivo es “ofrecer al público”, atiende a las condiciones de circulación de los bienes en el mercado. Es, también, una identidad narrativa construida en la diferencia con el “boom” de los sesenta, de manera tal que la literatura latinoamericana se presenta como un gran hiato entre los sesenta y los noventa, un vacío que habría de llenar la literatura de *McOndo*.³⁰

2.1.1. En los medios

Pero, ¿qué es lo que se lee en *McOndo*?

²⁹ La aguda percepción de Fuguet y Gómez no acaba allí. En la página 13 afirman: “Sabemos que muchos leerán este libro como un tratado generacional o como un manifiesto. No alcanza para tanto.” Doce años después, cuando escribo esta nota al pie, siguen sin equivocarse.

³⁰ Sobre la sincronía de *McOndo* con otras tendencias contemporáneas, no puede dejar de señalarse aquí la inclusión de escritores españoles del “territorio de la Mancha”. Esa transformación de Latinoamérica en Hispanomérica resulta contradictoria en la textura del prólogo, que insiste en referencias culturales a América Latina y, sobre todo, al realismo mágico, cuya influencia no es equivalente en España y en América Latina. Como otros fenómenos de la década (la consolidación del neopolicial “hispanoamericano”, por ejemplo) el intento de integración en la lengua está a la orden del día. Resulta lógico entonces que pocos años después, en 2000, Fuguet y Edmundo Paz Soldán (otro escritor antologado en *McOndo*) hayan editado *Se habla español*, una antología de cuentos latinoamericanos que suceden en Estados Unidos. Publicado en Miami, el libro expande la idea literatura latinoamericana a una especie de panamericanismo que fatalmente, como su nombre lo indica, excluye a Brasil y a las naciones de habla francesa.

Lo primero que se lee, lo primero que han leído muchos lectores, es la referencia a la cultura mediática contemporánea.³¹ Sin embargo, estas referencias, aunque existen, son mucho menos ostensibles de lo que a primera vista podría suponerse. No sólo porque en *McOndo* existen textos que ni siquiera mencionan objetos culturales producidos por la expansión de los medios (“La mujer químicamente compatible” de Jordi Soler o “El vértigo horizontal” de Juan Forn), sino porque, a diferencia de lo expresado en la “Presentación”, estas menciones son espaciadas, carentes de énfasis, propias de un universo mediático que se ha tornado “invisible”, un marco de referencia naturalizado. En “La verdad o las consecuencias” de Fuguet, se describe la conmoción de un personaje con estas palabras: “Adrián hizo tilt y Pablo tuvo que forzarlo dentro de un taxi.” (124). En “Gritos y susurros” de Gustavo Escanlar, el narrador se describe: “Yo me afeité, me bañé, me puse mi ropa de conseguir laburo —mucho negro, gel, hombreras, pantalones anchos, muy Don Johnson— y fui.” (241). En “Extrañando a Diego” de Jaime Bayly, el narrador cuenta: “una noche tarde, después de Letterman, le leí un cuento que había escrito en Madrid.” (231). Más evidentes son las menciones de nombres propios asociados a consumos culturales que funcionan como horizonte verosimilizador: “El barullo de la música llega nítido, es Julio Iglesias, José Luis Rodríguez u otro similar” (Rodrigo Soto: “Sólo hablamos de la lluvia”). “Me dice que no va más al McDonald’s, pero que ayer se lo volvió a encontrar a Aníbal en el cine. Fue a ver *La lección de piano*; le pareció horrible, casi vomita.” (Martín Rejtman, “Mi estado físico”). Estas referencias definen el horizonte en el que se mueven los personajes y, por lo tanto, operan como mediaciones entre espacio público y privado.³²

³¹ Ver Amar Sánchez, op. cit. y Rodrigo Cánovas, op. cit.

³² Como se verá, estos nombres activan modos específicos de la referencia y tienden a producir un lector cómplice. Por ejemplo, un individuo que pueda entender qué “otro similar” puede completar una serie compuesta por un cantante romántico español y un cantante pop venezolano. A la vez, un sujeto que no necesite de otros datos para comprender de qué se está hablando cuando un personaje afirma que no le gustó *La lección de piano*. Sobre los modos de la referencia, ver infra.

Pero el impacto de los medios se articula en *McOndo* con otro sentido de “lo público”.³³ El universo representado por los cuentos de *McOndo* apenas refieren al universo laboral. Más aún, en la mayoría de los textos, el espacio público en tanto que tal no existe: los intercambios se dan en espacios privados (autos, casas) o bien en espacios públicos limitados (fiestas, boliches). Por otra parte, cuando el espacio público sí aparece representado, resulta amenazante o directamente incomprensible (como en los textos de Rodrigo Soto y Santiago Gamboa). En ese horizonte quienes trabajan, quienes salen a la escena pública, son todos personajes relacionados con el mundo de las representaciones mediáticas: el mundo de la publicidad (“Pulsión” de Leonardo Valencia), de la televisión (“La gente de látex” de Naief Yehya), de los diarios (“Gritos y susurros” de Gustavo Escanlar). Así, todo contacto con el mundo de lo “social” aparece, o bien atravesado por la referencia mediática, o bien como producto del trabajo en algún medio. Se trata, claro, de la transformación de los consumidores de la primera expansión de la TV (la que menciona el prólogo) en productores de esa misma realidad. De manera tal que la “fiebre privatizadora mundial” aparece (como aparecía en el prólogo) articulada con un cambio en la evaluación de los medios, el “sueño bolivariano cumplido”. *McOndo* sugiere que la experiencia plena de lo público, para sus protagonistas, sólo puede suceder por la intervención de los medios.

Esta aparición de lo mediático no es, se ha señalado, novedosa.³⁴ En efecto, escritores como José Agustín o Gustavo Sainz, en México, Antonio Skármeta en Chile o Andrés Caicedo en Colombia ya habían renovado el horizonte literario durante la década del sesenta y setenta con relatos sobre jóvenes, atravesados por referencias a la cultura pop asentada en los medios. Sin embargo, ahí donde los jóvenes personajes de

³³ Ana María Amar Sánchez (op. cit.) ha reflexionado sobre esta mediatización de lo público en *McOndo*.

³⁴ Sobre la falsa novedad del prólogo, ver Bianchi y Fornet. Por lo demás acusar de ignorancia y banalidad a textos altisonantes como la “Presentación”, es el gesto característico de la crítica frente a los manifiestos.

los sesenta y setenta reivindicaban la cultura pop como rebeldía, los jóvenes de *McOndo* asumen la cultura de masas sin énfasis, como un dato inescapable de la experiencia. Por otra, ahí donde los personajes de la Onda eran consumidores de la cultura de masas, los personajes de *McOndo* son también productores. Redactores de diarios, estrellas de TV, redactores de publicidad, profesionales del talk show, los personajes de *McOndo* han pasado del otro lado del espejo, y las promesas que el rock y el pop hicieran a las generaciones previas ya no los encantan. Pablo, el protagonista de “La verdad o las consecuencias”, “reconoce que los Estados Unidos le han colonizado el inconsciente” y el narrador de “Extrañando a Diego” describe a su objeto de deseo: “Se veía lindo con su polo chorreado y su blue jean roto. Era el perfecto-rockero-rebelde-que-odia-al-sistema.” (223). En verdad, todos los relatos de *McOndo* exhiben el hastío frente a una cultura de masas (que a veces, como en el relato de Bayly, o en el de Fresán, se exhibe como ironía) de la que parece imposible escapar, pero a la que no se le pueden oponer otros marcos de referencia. En este sentido, antes que adolescentes rebeldes, los protagonistas de *McOndo* son “jóvenes envejecidos” o, como señala la “Presentación”, “adultos jóvenes”.³⁵ La condición urbana de *McOndo* es la de la adultez asumida conflictivamente, la de una mediatización que ya no se puede exhibir como rebeldía.³⁶ En este sentido, si llegar a los treinta era el punto de inflexión que los jóvenes de las narrativas de los sesenta querían a toda costa evitar, el relato de *McOndo* comienza ahí donde terminaban aquellos.³⁷

³⁵ Casi todos los protagonistas de los cuentos de *McOndo* se sienten viejos teniendo todos menos de treinta años. Todo sucede como si para estos personajes el mundo de las responsabilidades adultas los hubiera tomado por sorpresa. En este sentido, Rodrigo Cánovas (op. cit., pág. 25) señala, para el caso de *Mala Onda* (de Fuguet) y *Vidas ejemplares* (de Gómez), novelas capitales de lo que podría llamarse “narrativa de *McOndo*”, que sus protagonistas son “imberbes maduros”.

³⁶ La diferencia con la narrativa de la Onda puede registrarse en este comentario de Jorge Ruffinelli: “*La tumba* y *Gazapo* se presentan como una literatura irreverente. Con respecto al mundo adulto, suponen un reto de rebeldía, y su lenguaje y contenido ideológico un acto de parricidio camuflado” (“Sainz y Agustín en su contexto”, en *Crítica en Marcha*, México, Premiá, 1979, pág. 185).

³⁷ Margo Glantz, en “La onda diez años después” (incluido en *Esguince de cintura*, México, CONACULTA, 1994) señala que los relatos de la onda cuentan una iniciación equívoca: “El joven de la

2.1.2. Pleno / Plano: La parataxis

Los textos de *McOndo* se construyen en una deriva en la que el sentido de las acciones se pierde justamente por la destrucción de la estructura del relato. Las anécdotas de esos relatos son mínimas (y entonces se decantan hacia la descripción de modos de vida como puede leerse en los textos de Valencia, Forn, Paz Soldán, Baily, Yehya, Soto), o bien el texto es completamente una sucesión de anécdotas cuya ilación es efecto de la sumatoria antes que de la articulación narrativa (en Escanlar, Casariego, Fuguet). En el límite los textos casi dejan de ser narrativos: Fresán, Soler y Gómez firman textos en los que la pulsión narrativa se articula con la especulación ensayística o con la forma dialogal. Así, la narración plenamente articulada es reemplazada por una articulación laxa en la que la trabazón narrativa (que es tanto una articulación temporal como una articulación lógica) se deshace.³⁸ Antes que una sintaxis narrativa, se lee una parataxis narrativa: a partir de una situación de partida, pequeños fragmentos narrativos se independizan del devenir temporal pudiendo, de hecho, suceder en un orden diferente al que despliega el texto.

Esa parataxis tiene como efecto, en muchos casos, la apertura a un universo caótico en el que las acciones se acumulan sin articularse en relaciones nítidas de causalidad. En “La vida está llena de cosas así”, Clarita, una muchacha bien de Bogotá, por ir distraída atropella a un hombre, intenta llevarlo a un hospital, toma un desvío equivocado y en un barrio periférico es asaltada por una turba que pretende llevar a una parturienta al hospital. Atrapada en su propio coche, y de regreso al hospital, Clarita descubre que el hombre que atropelló no sólo es epiléptico, sino que además es un

onda es un héroe (...) pero dentro de una sociedad devaluada, donde la iniciación se propicia sin sentido, y donde entrar a formar parte del mundo adulto es denigrante. Entrar al *establishment*, cumplir treinta años, es la recompensa de la iniciación”. (pág. 254).

³⁸ Tomamos aquí como referencia (de la vasta bibliografía que se ha elaborado sobre estas relaciones), “Los dos principios del relato”, de Tzvetan Todorov (en *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1991) y “La descripción, ¿una competencia específica?” de Philippe Hamon (en *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial, 1991). Para un desarrollo de esta cuestión y sus consecuencias para la articulación ideológica de estos textos, ver *infra*.

asesino a sueldo que iba a asesinar a su vecino cuando ella lo llevó por delante. Esta estructura abierta produce, por una parte, un efecto de fluidez de la anécdota, en la que los episodios se “alinean”, antes de sucederse y articularse. Así, el efecto es el de un “continuo fluyente”, que podría incluir múltiples episodios entre la primera y la última frase o, eventualmente, no terminar nunca. Por eso, más allá de que los narradores evoquen eventualmente un pasado (aunque rara vez refieran a un futuro), la estructura de los textos de *McOndo* producen la impresión de “puro presente”, en la medida en que los episodios que se relatan están débilmente articulados tanto con el pasado como con el futuro de las acciones que se relatan.³⁹

Dada esta estructura abierta, no es sorprendente entonces que el recubrimiento temático más evidente de estos textos sea el viaje.⁴⁰ Al final de este recorrido, sin embargo, no hay ninguna epifanía, ninguna iniciación que se cumpla. En el mejor de los casos (“La verdad o las consecuencias” o “La mujer químicamente compatible”) el relato concluye con la inminencia de una revelación.⁴¹ Condenados a errar por espacios urbanos que se descubren o redescubren, los personajes de *McOndo* no logran transformar esa deriva en una travesía.

Esta inarticulación es correlativa de la expansión de la frase corta y, en el límite, la enumeración, el listado. En “Sólo hablamos de la lluvia”, de Rodrigo Soto, se lee:

³⁹ Adorno, comentando la poesía de Hölderlin señala ambos rasgos como efectos de la estructura paratáctica. Ver Theodor Adorno; “Parataxis”, en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003.

⁴⁰ La importancia del viaje está sugerida en la “Presentación del país McOndo”: “En estos cuentos hay más cepillado de dientes y excursiones al campo (...) que levitaciones, pero pensamos que se viaja igual.”(19) No es sólo oportunismo entonces la preparación, en 2000, de *Se habla español. Voces latinas en USA*, en el que dos miembros prominentes de McOndo (Fuguet y Paz Soldán) compilan relatos de latinoamericanos en USA (ya el hecho de que se escriba USA antes que EEUU sugiere la mezcla de lenguas que será la piedra de toque de la antología). La pulsión del viaje y la extranjería lograrían aquí su punto culminante. Por lo demás, allí se marcan los límites de escritores como José Donoso y Carlos Fuentes a la hora de imaginar Estados Unidos, y se reivindica la figura de Puig. Esa expresión de deseos se logra en muy pocos textos de la antología, justamente porque el modelo formulado en *McOndo* es todavía fuerte. *Se habla español* es de todas maneras una antología mucho más amplia que *McOndo*, y en este sentido encontrar líneas unificadoras es más difícil que en *McOndo*. Ver infra.

⁴¹ Si bien es posible afirmar que esta deriva ha caracterizado la literatura de “jóvenes” en América Latina (Skármeta, Sainz, Caicedo), lo que distingue estas escrituras es la ausencia de alegría en el recorrido. Antes que viajar porque se quiere descubrir el mundo, porque se es joven, estos relatos postulan la deriva como una fuga que no tiene final a la vista.

“cuando subimos las gradas todavía nos grita que nos divirtamos, que nos divirtamos y que la pasemos bien; Lourdes se voltea y yo tras ella y la gran sonrisa en el rostro del hombre es cálida y cómplice y fraterna”. En “El vértigo horizontal”, de Juan Forn se lee: “Habló del pozo quedaba en la cama al levantarse, del sonido de la propia voz en el contestador automático, del aspecto de esos cepillos de dientes muy usados, cuando las cerdas están completamente combadas hacia fuera”. Como puede verse, la secuencia suma elementos disímiles y los articula por medio del asíndeton y el polisíndeton, figuras que típicamente impiden la clausura y la jerarquización de los elementos de la lista.

Se asiste así a una atomización que, a diferencia de modelos clásicos, como Hemingway, no sugiere un centro pleno de sentido que se expresaría en la lectura atenta, sino antes bien un sentido plano de la experiencia, una falta de profundidad. Ese concepto plano se daría a leer como un retorno del realismo, como un empobrecimiento de las técnicas narrativas, que volverían a un realismo desencantado de las potencias de la literatura para dar sentido pleno al mundo. En el mismo sentido funciona el contenido de estos textos: los personajes no se encuentran ante ningún momento “decisivo” de sus vidas, las anécdotas se presentan desprovistas de la relevancia que caracterizó al realismo tradicional.⁴² El protagonista de “Pulsión”, de Leonardo Valencia formula de este modo la poética que guía el relato: “Siempre enfatiza la causa y el efecto final, nunca entra directamente en la anécdota, pero igual nos envuelve con ese lento desovillar de historia sin sentido y sin provecho, como le gusta calificarlas.”⁴³

⁴² Esta falta de énfasis se construye también en la voz narrativa. Ver infra.

⁴³ Adorno (op. cit.) sugiere que la aparición de la parataxis es efecto de una desconfianza de toda posibilidad de síntesis. De ser así, estos relatos se inscriben irónicamente en el realismo, uno de los principales modelos de síntesis que conociera la modernidad. Esa relación con el realismo puede leerse en los escritores del boom que reivindica la “Presentación...”. La lista excluye a García Márquez (aunque, como el título de la antología sugiere, este rechazo es fundamentalmente irónico) e incluye a Puig, Borges, Onetti, Cortázar y Cabrera Infante. Lo único que tal vez pueda articular a todos estos autores en una misma secuencia (además de su discutida pertenencia al boom) es la formulación del espacio urbano como horizonte temático. De todos ellos, quien resulta recurrente en textos posteriores (de Paz Soldán,

Así, el estilo de *McOndo* apela a una desjerarquización en la que la frase se torna enumeración y el relato mero transcurrir. Esa desjerarquización generalizada torna a los textos porosos, pasibles de ser captados por el azar o la sorpresa. El hecho de que la mayoría de estos relatos, sin embargo, apele a un costumbrismo desarticulado, no debería opacar este rasgo constitutivo, que, como veremos se opondrá a las firmes estructuras de otros relatos propios de la década del noventa.

2.1.3. El narrador abstraído.

Pero la parataxis no sucede en *McOndo*, sin un correlato que, en la enunciación, amenaza con cancelar esta expansión descontrolada. En efecto, a esta diseminación estructural, los relatos de *McOndo* oponen una voz obsesiva que, concentrada en la experiencia particular, funciona como contrapeso.

Esta parataxis suele articularse con uno de los rasgos fundamentales de los relatos publicados en *McOndo*: la constitución de un foco narrativo (presentado como primera persona o bien como tercera persona focalizada) obsesivo.⁴⁴ Esto ocurre entre otras cosas porque en la medida en que la estructura narrativa de estos textos es laxa y todo sucede como en un eterno presente, la posibilidad de articular un relato realista recae en la voz narrativa.

En efecto, los narradores de *McOndo* articulan un punto de vista atento a las infinitas variaciones de lo mínimo: los elementos constitutivos de una buena fiesta (en el texto de Fresán), los chismes que se cuentan dos jóvenes que no han sido invitados a un casamiento (en el texto de Gómez), los detalles de la incursión en una discoteca (en

Fuguet, Escanlar, Baily, Valencia) es Vargas Llosa, quien siempre se ha reconocido escritor realista. Comparar la complejidad de voces y la trabazón "significativa" de los relatos del escritor peruano con la univocidad y laxitud de los relatos de *McOndo* tal vez ilumine los modos en los que la antología interviene en la escena literaria contemporánea.

⁴⁴ Los relatos de *Mc Ondo*, salvo "La mujer químicamente compatible" de Soler, se caracterizan por el foco único, correlativo de la "simplicidad" de su estructura lineal.

el texto de Juan Ángel Mañas y Antonio Rodríguez). Esa expansión del detalle insignificante redundante en una desjerarquización de la información. Así, los narradores de estos relatos desgranar un tiempo continuo en el que las nimiedades no parecen poder distinguirse de los fenómenos “significativos” (aquellos que en una textura clásica conformarían el relato). En “Mi estado físico” de Rejtman, la historia de amor que se cuenta es tan importante como recuperar las cintas de video de las clases de gimnasia; en “Gritos y susurros” de Gustavo Escanlar, la falsificación de noticias tiene la misma importancia que los encuentros sexuales del narrador. Así, se trata de focos porosos, atentos a todo lo que sucede a su alrededor.

Esa percepción maníaca y, por lo tanto, tendiente a la disolución narrativa tiene una tematización característica: el extranjero. En efecto, en múltiples textos quien narra es alguien ajeno a aquello que describe: una muchacha de familia bien perdida en un barrio pobre de Bogotá, un chileno recién divorciado perdido Estados Unidos, un adulto joven reflexionando sobre las fiestas adolescentes. En todos los casos, historias de extranjería en las que los textos enfatizan la excepcionalidad del narrador (a Clarita le advierten que no tome por cierta calle, a Pablo, su hermano le señala una y otra vez la inconsistencia de sus actos). No hay, por lo tanto, un narrador “típico” en estos relatos. Por el contrario, se trata de narradores conscientes de su desgarramiento con respecto a quienes debieran ser sus pares (la clase, la generación, la familia).⁴⁵ El narrador de “Gritos y susurros” formula ese desasimiento en tono cínico:

Me fui sin saludar. Me gusta irme así de los lugares, de las vidas. Así es como va a ser cuando te mueras, no te vas a despedir de nadie, vas a dejar clavado a todo el mundo, no vas a tener que dar explicaciones de nada. Así me fui de la radio, así me fui del diario, así me fui de Lucía, así me fui de Pichuco. Todos me decían ‘encará, no seas cagón’. ¿Y yo qué mierda tengo que encarar?⁴⁶

⁴⁵ Amar Sánchez (op. cit.) señala que este rasgo de extranjería relaciona a estos narradores con la perspectiva que los medios tienen sobre la realidad.

⁴⁶ El fragmento es excepcional no sólo por la nitidez con la que se formula el desarraigo del narrador, sino por su tono desafiante. Los protagonistas de *McOndo*, sin embargo, antes que ser cínicos, son individuos desconcertados. De ahí que sea característico de los relatos asociados a *McOndo* el tono distante (que se articula con la desjerarquización): los narradores parecen derivar en intensidades que ya no tienen la

Las novelas de los escritores asociados a *McOndo* también se caracterizan por este rasgo: en *La noche es virgen*, de Baily, en *Vidas ejemplares*, de Gómez el corte generacional no alcanza a constituir un narrador. No hay aquí “nativos” que toman por asalto la lengua literaria en representación de un grupo generacional.⁴⁷ Antes bien, los relatos de *McOndo* se concentran en individuos que han sido descastados de su grupo y se adentran en territorios desconocidos. Por esto, porque se trata de la extranjería, los focos se asemejan a la mirada del antropólogo antes que a la del indígena. Nos reencontramos aquí con la antítesis entre “yo” y “nosotros” que se leía en la “Presentación...”. Pero como se verá, esta oposición, que se registra en lo que la voz narradora *dice*, puede reformularse de modo paradójico en la enunciación que esa misma voz *hace*. En efecto, esta extranjería no produce una traducción, sino un desacomodo.⁴⁸ Los textos de *McOndo* están escritos en una lengua que remeda la oralidad de los “adultos jóvenes” latinoamericanos. Ese uso de la lengua supone, si se la relaciona con otros rasgos que hemos señalado, una configuración específica del lector que los textos diseñan.

Por una parte, ya lo hemos visto, los textos de *McOndo* postulan un lector sabio en los modos de la cultura joven contemporánea, alguien que no necesita que le expliquen quién es Ned Flanders (en el caso del texto de Toscana) o qué es un Big Mac (y un Mac Chiken [sic], en el caso de Rejtman). Ese uso de la lengua genera una complicidad que, en la medida en que los textos refieren a individuos extrañados del

forma de la emoción (o de la narración). Por eso, como ha afirmado Rodrigo Cánovas (en *Novela chilena, nuevas generaciones*, Santiago, Universidad Católica de Chile, 1997, pág. 78) los textos relacionados con *McOndo* son también relatos “desinyectados de afecto”.

⁴⁷ Este rasgo separa nitidamente *McOndo* de la Onda y de otros relatos sobre jóvenes: no estamos aquí frente a un narrador típico, que representa el habla de una generación. Tal vez la diferencia radique en un cambio de referentes literarios: de Salinger a Bret Easton Ellis.

⁴⁸ Esa enunciación “de traducción” ha sido señalada en otros relatos contemporáneos, notablemente por Celina Manzoni para *La virgen de los sicarios* (en “Fernando Vallejo y la traducción como metáfora en *La virgen de los sicarios*”, en *Boletín de reseñas bibliográficas*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, N° 9/10, 2006). El emplazamiento y la vulgaridad de los saberes que exhiben los relatos de *McOndo*, impiden homologarlos a los de Vallejo, pero sin duda permiten pensarlos como dos formas de un relato de época en que la realidad se ha tornado opaca.

mundo, aísla al narrador en la compañía del lector. Esto es: los narradores de *McOndo* transmiten su desarraigo para aquellos que puedan entender los guiños de la prosa. Esa enunciación sugiere que el enunciador y el enunciatario están juntos, pero aislados, en un intercambio que probablemente diga menos sobre el mundo de fin de siglo que tan exuberantemente exhibe la “Presentación...” que sobre la (im)posibilidad de comprender ese mundo.⁴⁹

Por otra parte, la lengua de *McOndo* no sólo es una lengua joven, sino que su uso es localista. En “Extrañando a Diego” se lee: “Manejó rápido. [...] Llegó a mi depa. Cuadró. Apagó el motor. Subimos a mi depa. No bien entramos, nos besamos.” (226). En “La noche de una vida difícil”, Sandro increpa a Roberto: “¿Por eso te tardaste en salir? ¿Le estabas cobrando al pinche Flanders? Yo pensé que te lo estabas agarrando a chingazos o mínimos se la estabas rayando. [...] Agarra tu mierda de dinero y lárgate”. (210). En “La vida está llena de cosas así”, Clarita “Colgó afanadísima sin poder hablar con el papá, pensando que llamaría en otro momento. Luego la ayudaron a subirlo al carro” (84).⁵⁰ Sin embargo, se ha señalado repetidamente que *McOndo* pertenece a un estilo de “literatura internacional”, que estos relatos son representantes de la globalización literaria. Menos se ha analizado por qué puede afirmarse, pasado el prólogo, que *McOndo* es un “libro global”.⁵¹

En este sentido, la lectura de *McOndo* es una experiencia curiosa en la medida en que se construye un lector específico y local para cada relato (aquellos que sienten

⁴⁹ De ahí proviene la ambigüedad que críticos como Ana María Amar Sánchez han detectado en los textos. En la medida en que la simetría se expande, la enunciación gana lugar por sobre el enunciado y así resulta más importante el reconocimiento de la cita que el referente. Quienes se ven excluidos de ese reconocimiento no pueden dejar de ver en *McOndo* una exhibición de la banalidad de los modos en que la juventud vive su vida. Quienes, por el contrario, registran el reconocimiento, perciben una celebración de las referencias. La articulación en *McOndo* de múltiples relatos (y, por lo tanto, múltiples horizontes de referencia para “la juventud”) redundante en la producción a la vez de los dos efectos, por lo cual es difícil discernir si los textos celebran esa banalidad o la denuncian.

⁵⁰ El despliegue del uso local de la lengua es todavía más evidente en novelas asociadas a *McOndo* como *Mala onda* de Fuguet o *Estokolmo*, de Escanlar.

⁵¹ Así leen *McOndo* por ejemplo Burkhard Pohl (op. cit.) y Sylvia Saïtta (en *Lo que sobra y lo que falta*, op. cit.)

que el enunciador habla en un *entre-nos*, en el que las referencias culturales y los usos de la lengua son los propios, sin posible traducción) y a la vez un lector para el que todas los otros usos de la lengua son curiosos, si no incomprensible. Así, como señala el prólogo intentando articular a los escritores españoles con los latinoamericanos: los escritores españoles recopilados “pueden hablar raro (de hecho, todos hablan raro y usan palabras y jergas particulares) pero están en la misma sintonía”.

Ese “hablar raro” es la marca de la diferencia y el curioso efecto de *McOndo*. Porque efectivamente, ha cambiado la referencia “realista mágica” por una nueva referencia, la urbana; y a la vez (pero esto apenas se sugiere) porque hace ingresar la lengua de los jóvenes en un conglomerado en el que lo “latinoamericano” es la lengua, que no puede menos que sentirse *a la vez*, propia y ajena en virtud del efecto de la antología. Así, lejos de constituirse en un “estilo internacional”, la lengua de *McOndo* es típicamente localista, y justamente por eso es internacional. El movimiento es, claro, similar al del boom, pero debería recordarse que se trata aquí de una segmentación por lenguas locales lo que produce a la vez el mismo efecto en España (objetivo primordial de *McOndo*) que en los países latinoamericanos.

Se trata, en cualquier caso, de un uso de la lengua que sostiene y clausura en un pacto de identificación la expansión y porosidad de la trama narrativa. En efecto, ahí donde el texto tiende a la dispersión en su estructura y tematiza la extranjería la elección dialectal produce un enunciatario situado (joven, de alguna nacionalidad, etc.) que de alguna manera verifica en la lengua la identidad que se dispersa en la estructura y los asuntos de los relatos de *McOndo*. Así, el estilo que pregonan los textos de *McOndo* es una tensión entre un movimiento centrífugo en la frase y la estructura, y un movimiento centrípeto en la enunciación que, finalmente, termina articulando una imagen de América Latina en la que la suma de jergas aparece como muestrario de lo exótico, al

tiempo que sugiere que esa identidad se vive como descentramiento y fragmentación de la experiencia. Tal vez esa tensión pueda explicar la doble lectura (la alarma de los críticos latinoamericanos y el fervor de los críticos europeos y norteamericanos) que hizo de *McOndo* un texto capital de la década.

2. 2. Para hacer Crack

Un poco antes de la publicación de *McOndo* (cuya primera edición es de noviembre de 1996), en agosto de 1996, se da a conocer el “Manifiesto Crack”.⁵² Se trata de cinco textos breves firmados por cinco jóvenes escritores mexicanos y se leyó durante la presentación en la ciudad de México de cinco libros del “movimiento”.⁵³

En una primera lectura, lo que impresiona del “Manifiesto Crack” es la diferencia radical con el prólogo de Fuguet y Gómez. Allí donde sólo se enumeraban las diferencias entre el realismo mágico y la América Latina contemporánea, el “crack” despliega una batería de referencias a la “alta” literatura moderna (Calvino, Proust, Beckett). Allí donde se pensaba en la pura referencialidad, Eloy Urroz expone que el común denominador de las novelas del “crack” es “el riesgo estético, el riesgo formal, el riesgo que implica siempre el deseo de renovar un género (en este caso la novela)” (214) e Ignacio Padilla comenta: “A la novela del crack, pues, le queda renovar el idioma dentro de sí mismo” (217). Allí donde la opción es el nihilismo, el crack opone

⁵²El texto, publicado originalmente en agosto de 1996, fue reeditado en diversos medios. La edición actual más accesible se encuentra en AAVV; *Crack. Instrucciones de uso*, op. cit.. Los números entre paréntesis al final de las citas refieren a esta edición.

⁵³ Aquí nos concentraremos en las declaraciones contenidas en el manifiesto y su relación con cierta zona de la narrativa contemporánea. Por eso no desarrollaremos las vicisitudes del “movimiento” que de tener cinco integrantes cuando se hizo público, incorpora a Vicente Herrasti en 2000 y a Alejandro Estivill (aparentemente, un miembro perdido del movimiento) en 2004. Por lo demás, la juventud de los escritores del Crack no debe mover a engaño: en 1996 los firmantes son jóvenes (el mayor, Chávez Castañeda, tiene 35 años, y la mayoría no llega a los treinta), mas no son nóveles. Para cuando el manifiesto se da a conocer ya todos tenían más de tres libros publicados, participaban como críticos de la prensa mexicana y todos habían recibido ya becas para la creación. Para una reseña del impacto de los textos del crack en el campo literario, ver Tomás Regalado; “365 formas de hacer *Crack*. Bibliografía comentada”, en *Crack. Instrucciones de uso*, op. cit.

la utopía: “ser esperanzado en un sentido artístico no implica necesariamente creer en la bondad del mundo” (211). Las novelas del "crack" “buscan un mundo mejor, aunque sepan que tal vez, en algún lugar que no conoceremos, tal ficción pueda ocurrir” (211, ambas citas pertenecen al texto de Palou).

Más aun, ahí donde *McOndo* ignora otras escrituras contemporáneas del continente, el manifiesto "crack" establece sus diferencias. Escribe Palou: “Las novelas del crack no están escritas en ese nuevo esperanto que es el idioma estandarizado por la televisión. Fiesta del lenguaje y, por qué no, de un nuevo barroquismo: ya de la sintaxis, ya del léxico, ya del juego morfológico” (211). Y, ya en tono de pendencia, agrega Padilla: “Quede para otros, los que sí tienen fe, tratar el idioma con el argot de las bandas o con el discurso rockero, que ya sabe a viejo. Hay más libros por hacer. Por cortar hay tela en la paremiología, en la oralidad del rapsoda, en los arcaísmos y la lengua atávica, en la oralidad y el folclor, en la retórica juglaresco-clerical” (217).⁵⁴

Y es que en el fondo de las declaraciones de los “crackientos” se agita el fantasma de la novela moderna. Según Chávez Castañeda, por ejemplo, el objetivo de las novelas del "crack" es: “explorar al máximo el género novelístico con temáticas sustanciales y complejas, sus correspondientes proposiciones sintácticas, léxicas, estilísticas; con una polifonía, un barroquismo y una experimentación necesarias; con una rigurosidad libre de complacencias y pretextos” (220).

Por último, el "crack" presenta una genealogía específica, que puede pensarse en términos nacionales: se habla de *Farabeuf*, *José Trigo*, *Los días terrenales*, *La muerte de Artemio Cruz*, es decir la gran novela mexicana hasta los años sesenta. Y sin embargo, como comenta Urroz: “¿cuáles son esos relatos en que nosotros, autores

⁵⁴ Parece poco probable que estas observaciones refieran específicamente al prólogo a *McOndo*; en cambio parecen estar dirigidas a la tendencia de la que el libro de Gómez y Fuguet se hace portavoz, lo que no hace más que confirmar la pertinencia de los chilenos a la hora de dictaminar la extensión del movimiento. Parece probable que estos fragmentos se refieran a escritores como Naief Yehya (antologado en *McOndo*) o Guillermo Fadanelli, indudables escritores “mcondianos” mexicanos.

nacidos en los años sesenta, podemos hoy día abreviar o siquiera encontrar un modelo digno [...]? No los hay, han ido muriéndose de anemia y autocomplacencia” (213).

De manera tal que, a pesar de todas las diferencias con *McOndo*, los escritores del "crack", terminan construyendo la misma sombra, el mismo enemigo temible del que habría que deshacerse: el realismo mágico. Escribe Padilla: “cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico” (215). Los novelistas del "crack", finalmente cautelosos y respetuosos (aun cuando firmen un manifiesto), deciden separarse del “magiquismo trágico” volviendo a la fuentes, poniendo en el centro la continuidad y no la ruptura con la tradición. Se trata de reencontrarse con la tradición que va de los Contemporáneos a Carlos Fuentes, tradición que parece tanto olvidada por los escritores del “esperanto de la televisión”, como degradada por “las letras que vuelan en círculos como moscas sobre sus propios cadáveres” (Padilla, 215).

Esta “ruptura en continuidad” parece sintomática si tomamos en cuenta que lo que estamos leyendo es un manifiesto. La incomodidad que produce esta “vuelta al origen” en el Manifiesto, tiene que ver con un desfase entre el género y el tipo de legitimación: algo ha pasado con la literatura, si la novedad busca su legitimación en escritores centrales para la tradición.

En cualquier caso, el esquema histórico es el mismo: tanto para *McOndo* como para el “Manifiesto Crack” hubo una época dorada de la narrativa latinoamericana (el “Manifiesto Crack”, cita también a Cortázar y a Onetti como modelos de narración) y luego su degradación. Entre los 60 y los 90, una vez más, sólo el vacío.

2.2.1. Las técnicas del fin

Pero el texto que da a conocer al grupo, tiene al menos otra posibilidad de lectura. Si la lectura de los miembros del crack ha coincidido en rescatar el problema de la articulación con el medio literario (y si esta es una de las funciones privilegiadas del género manifiesto), también es posible volver a leer el manifiesto a partir de otras coincidencias, que parecen haber pasado desapercibidas, y que constituyen en su coincidencia y re-incidencia otro rasgo que produce efecto de contemporaneidad.⁵⁵

Las veces que los autores del crack han sido interrogados sobre zonas algo confusas o ambiguas de su manifiesto, las respuestas siempre han sido igual de vagas.⁵⁶ De hecho, Cecilia Rodríguez, en la cobertura de una presentación del crack (que, según la autora, parecen más un grupo pop, que un grupo literario) comenta: “Cuando se les insiste en qué elementos definen su grupo literario, repiten maquinalmente sus tres preceptos, que más que propuestas estéticas parecieran una serie de buenas intenciones”.⁵⁷

Los tres preceptos que cita Rodríguez y que, efectivamente, son la piedra de toque del manifiesto, son: “escribir novelas totalizadoras, respeto al lector, asumir los grandes riesgos literarios que caracterizaron al Boom latinoamericano”. El manifiesto, sin embargo, también propone otras zonas en las que tal vez sea útil ingresar para reponer el efecto de grupo que el manifiesto da a leer y que, tal vez, pueda registrarse también en los textos novelísticos de los escritores del crack.

⁵⁵ Para una revisión del concepto de contemporaneidad ver Raymond Williams; “Tradiciones, instituciones y formaciones”, “Dominante, residual y emergente” y “Estructuras de sentimiento”, en *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

⁵⁶ Ver las declaraciones de Padilla en “El crack viene de México”, entrevista de Iván R. Méndez en <http://www.analitica.com/cyberanalitica/neroli/3715512.asp> (consultado el 18 de julio de 2004).

⁵⁷ Cecilia Rodríguez; “Y con ustedes, señoras y señores, el Crack”, en <http://www.analitica.com/cyberanalitica/neroli/3715512.asp>, (consultado del 18 de julio de 2004).

Por una parte, el cronotopo cero. Afirma Padilla: “lo que buscan las novelas del Crack es lograr historia cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo” (217) y luego,

La dislocación en estas novelas del Crack no será a fin de cuentas sino remedo de una realidad alocada y dislocada, producto de un mundo cuya massmediatización lleva a un fin de siglo trunco en tiempos y lugares, roto por exceso de ligamentos. (217)

Palou indica: “A la ligereza de lo desechable y lo efímero, las novelas del crack oponen la multiplicidad de las voces y la creación de mundos autónomos” (210) y Chávez Castañeda ratifica: “así las novelas totalizadoras del Crack generan su propio universo, mayor o menor según sea el caso, pero íntegro, cerrado y preciso” (220).

Dos rasgos podrían entonces pensarse como horizonte literario a partir del manifiesto. De una parte, la construcción de una referencia autónoma, que parece cuestionar la representación mimética que la “Presentación del país McOndo” da por sentada. En palabras de Padilla, la representación del mundo no se daría por mimesis sino por analogía funcional: las novelas del crack funcionan como funciona el mundo contemporáneo.⁵⁸ Por otra parte, estas novelas fuera del tiempo y del espacio “mimético”, “autónomas”, se construyen en una fuga de voces, en un montaje de perspectivas, “con una polifonía, un barroquismo y una experimentación necesarios” (220, Chávez Castañeda).⁵⁹

⁵⁸ La descripción oximorónica (“mundo roto por exceso de ligamentos”) del mundo contemporáneo que hace Padilla coincide con la tesis de Gianni Vattimo, quien en “Posmoderno, ¿una sociedad transparente?” (*La sociedad transparente*, op. cit.) postula justamente que la transparencia de una sociedad mediatizada (interconectada) no hace más que fragmentar la imagen única del mundo que tenía la modernidad. Aquí, como en otros casos del Manifiesto (notablemente, la cita tácita al Baudrillard de *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* en el texto de Palou), los autores evitan referencias más o menos obvias a filósofos y pensadores ajenos a la literatura, como si la construcción de su figura pública (enciclopédica, “alta”) no debiera contaminarse con discursos ajenos a la literatura.

⁵⁹ Prolijamente el crack invierte la lógica de McOndo: antes que pensar su utopía como la de una nueva realidad que engendraría una nueva textualidad, el crack piensa la autonomía del referente; antes que imaginar que los textos son el producto de “la fiebre privatizadora mundial”, se propone la polifonía como horizonte para la escritura.

2.2.2. La secuencia histórica

Esta apuesta narrativa se articula con una hipótesis sobre el tiempo histórico. El último texto del manifiesto, el de Volpi, se titula “¿Dónde quedó el fin del mundo?”. Allí se postula que las novelas del crack son apocalípticas por estar escritas más allá del fin. Volpi parafrasea a Nietzsche afirmando que el fin del mundo “supone un particular estado del espíritu, lo que menos importa es la destrucción externa, comparada con el derrumbamiento interior”. Ese estado, ese derrumbamiento es el origen de una poética en palabras de Padilla: “no escribimos desde el apocalipsis, que es viejo, sino desde un mundo situado más allá del final”.

Ese final, esa clausura del tiempo histórico (que también permea *McOndo*) es el punto que se querría como origen del crack. Ese origen es, también, parte de una hipótesis sobre la historia literaria. La formulación de ese esquema histórico puede leerse disperso en el manifiesto y en diferentes obras de los autores del crack.

Eloy Urroz, en el Manifiesto, señala que las novelas del *Crack*, persiguen “esa genealogía que desde los Contemporáneos (o quizá poco antes) ha forjado la cultura nacional cuando ha querido correr verdaderos riesgos formales” (214). Palou, por su parte, cita a Carlos Pellicer: “Tengo años y creo que el mundo nació conmigo” y Palou agrega que las novelas del crack “no son novelas de formación y rehuyen la frase de Pellicer” (211). Es claro por qué: los novelistas del crack vienen a cerrar ese ciclo, la voluntad apocalíptica enunciada en el Manifiesto parece decir que estos novelistas *no* tienen años y el mundo *muere* con ellos.⁶⁰

⁶⁰ Así presentado, el crack es el reverso apocalíptico de los Contemporáneos. En cualquier caso, la genealogía del crack sigue encontrando su inicio en Contemporáneos (el grupo de intelectuales que, nucleados alrededor de la revista del mismo nombre, llevaron a cabo una amplia tarea de modernización de la cultura mexicana).

De manera tal que parecieran existir tres momentos históricos para el Crack: los treinta, los sesenta y los noventa.⁶¹ Las novelas del crack volverán sobre estos momentos, configurados de tal forma que puedan coincidir con las otras series que forman la constelación que llamamos crack. Dos novelas dedican estos autores estrictamente a Contemporáneos: *A pesar del oscuro silencio*, de Jorge Volpi y *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou, ambas de 1992.

A pesar del oscuro silencio es la primera novela de Volpi, y lo que allí se postula es interesante para pensar algunas periodizaciones del grupo. Cuenta la obsesión de un personaje por la figura de Jorge Cuesta, al punto de desear (como habría deseado Cuesta) transformarse en un andrógino. Ahora bien, el título de la novela es un fragmento de una carta de Jorge Cuesta y la novela está atravesada por citas de la obra del autor de "Canto a un dios mineral". Más aún, las tres partes de la novela están encabezadas por epígrafes, respectivamente de Cuesta, de Octavio Paz y de Urroz. Así, la textualidad de Cuesta se confunde con la de Volpi y, más en general, con la del Crack.

La novela comienza además con una frase que definirá sus procedimientos: "Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces", lo que, tratándose de la primera página de un texto no puede menos que interpretarse como una declaración ambigua, a caballo entre la ficción y la autobiografía (confusión sostenida en la novela por la aparición de un personaje como "Eloy").⁶² Así, Volpi fue acusado de pretender

⁶¹ No habría que despreciar el impacto que la simetría puede tener en un argumento de este tipo.

⁶² Jorge Volpi; *A pesar del oscuro silencio* [1992], México, Seix Barral, 2001, pág. 11. No es este el lugar para desarrollar un análisis detallado de la novela, pero esa idea de las "dos veces" ordena un texto en el que proliferan los dobles y las duplicaciones.

homologarse a Cuesta.⁶³ En cualquier caso, lo que resulta evidente es la operación de apropiación de *Contemporáneos* por parte de Volpi y, en el largo plazo, por el Crack.⁶⁴

En la alcoba de un mundo, la estrategia de Palou en será, si se quiere, la opuesta. La novela se nos presenta como el trabajo de un editor que compila cartas, diarios y otros textos de Xavier Villaurrutia o sobre Villaurrutia. Al igual que en *A pesar del oscuro silencio* se trata de una aproximación a la vida (antes que a la obra) de uno de los miembros más destacados de *Contemporáneos*. La diferencia central radica en el tono objetivo que toma la voz que articula el texto: si en la novela de Volpi se trataba de la pura subjetividad y, en última instancia, de la locura, en la novela de Palou el narrador se reduce a una voz “objetiva” que sólo pretende ordenar datos externos. La imaginación crítica aparecerá como única creación posible: la primera nota del libro afirma “El que junta no escribe, no interpreta; sólo le está dado reordenar”.⁶⁵ Este reordenamiento es el que lleva, en la nota que abre la última parte, a afirmar: “Insisto en reacomodar todo este material, los seres escritos y reacomodados han ganado una vida ficticia, autónoma a la historia y ya los personajes reales no tienen la culpa de lo que aquí les sucede a los otros”.⁶⁶ Así, *Contemporáneos* se transforma en un objeto recreado por el crack que de esta manera se apropia de un pasado que percibe como origen del siglo XX mexicano, cuyo fin serán sus propios libros.⁶⁷

⁶³ Ver Chávez Castañeda y Celso Santajuliana, *La generación de los enterradores II*, México, Nueva imagen 2003.

⁶⁴ Esa apropiación requiere de exégetas. En *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi* (México, Aldus, 2000), Eloy Urroz homologa explícitamente a Volpi con Cuesta y al Crack con *Contemporáneos*.

⁶⁵ Pedro Ángel Palou, *En la alcoba de un mundo*, México, FCE, 1992

⁶⁶ Palou, *ibidem*, pág.. 187

⁶⁷ Este aprecio por *Contemporáneos* (y el desprecio por el estridentismo, que Palou evidencia en “Pequeño diccionario del crack”, incluido en *Crack. Instrucciones de uso*, op. cit.) no hace más que confirmar los lugares que la intelectualidad mexicana asignó a los operadores culturales de la década del 20. En esto, como en el gesto que reivindica al boom, el crack hace pasar por rebeldía la mansedumbre del cordero. Para una historia de las lecturas del estridentismo, ver Evodio Escalante; *Elevación y caída del estridentismo*, México, Conaculta, 2002..

El segundo momento del siglo XX mexicano al que vuelven los autores del crack es la década del sesenta. Pero aquí se producen dos vueltas diferentes: una, formulada en el Manifiesto, es la aparición de grandes novelas mexicanas. Sin embargo, esa configuración de la década del sesenta no explica cómo el crack escribe “después del fin”. ¿Cómo fue el fin? ¿Cuándo sucedió? La segunda vuelta a los sesenta entonces no deberá buscarse en el manifiesto, sino en las novelas del crack, que articulan una secuencia histórica que muestra aquello que el manifiesto no osa mencionar (tal vez por la asepsia literaria que lo caracteriza). Esa segunda vuelta es, en efecto, el fin de las utopías: el 68 mexicano.

El ensayo que el grupo dedica al 68 es de Jorge Volpi y se titula: *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. El objeto del libro es analizar la relación entre los intelectuales y el movimiento estudiantil que se congregó en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de 1968. La hipótesis permite ligar cultura y política y, finalmente, concluir que: “acaso más vivo, aquel año se encuentra en las obras artísticas nacidas a raíz de la tragedia”.⁶⁸ La noche de Tlatelolco es entonces tanto un hito social como un hito literario. No es un hallazgo del crack la constitución de Tlatelolco en hito cultural; sin embargo, el tratamiento que sus autores le dan tal vez nos permita postular una imagen de la historia que atraviesa los textos del grupo.⁶⁹ En efecto, para el crack, si Contemporáneos puede verse, en tanto que proceso histórico, como una

⁶⁸ Jorge Volpi; *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* [1998], México, Era, 2001.

⁶⁹ El impacto de Tlatelolco en la cultura fue evidente casi inmediatamente. En 1969, Octavio Paz escribe, bajo el impulso de la tragedia, *Postdata*, y en 1972 Elena Poniatowska publica *La noche de Tlatelolco*. En primera instancia, al menos, el crack parece repetir la posición que formulaba en 1977 Carlos Monsiváis: “Casi en sentido estricto, el acto genocida de Tlatelolco es el epílogo de la fiesta desarrollista, el deterioro de una imagen optimista y milagrosa del país y el principio de una revisión crítica de los presupuestos de sus formas de gobierno y su cultura, de los alcances del proceso institucional y las limitaciones y requerimientos de las distintas respuestas críticas a ese proceso.” (“Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.) *Historia general de México*, México, Colegio de México, 1981). Como se verá, sin embargo, el crack homologa, en un sentido difuso, el “epílogo de la fiesta desarrollista” con el fin de todas las cosas. Ese desplazamiento distingue el trabajo del crack de la imagen de Tlatelolco que tuvieron generaciones previas.

modernización de la cultura mexicana, Tlatelolco puede verse como el fin, catastrófico, de ese proceso y, por supuesto, como el origen de los autores del crack.⁷⁰

En *El final de las nubes*, de Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana, novela publicada en 2001, asistimos al fin del mundo, pero antes, como anticipo y confirmación, el encargado de salvar a los justos asiste a una manifestación por los 30 años de Tlatelolco. En esa manifestación no sólo coincidirán los personajes principales de la novela, sino que sobre todo, se debatirá sobre la importancia de Tlatelolco para la generación de los protagonistas. Gabriel Rebis, el enviado para cumplir el fin de los tiempos, le señala a una muchacha desencantada, hija de militantes sesentistas: “Ustedes cayeron en el facilismo de juzgar a los sesenta con el sesenta y ocho, y al movimiento estudiantil con el 2 de octubre. Si ustedes tuvieran razón, no estaríamos, luego de treinta años, en esta marcha. En los sesenta está la sustancia del siglo”.⁷¹ Para *El final de las nubes*, el fin del mundo (y todo el siglo XX) se resuelve en torno de Tlatelolco.

En *Si volviesen sus majestades*, de Ignacio Padilla, Tlatelolco vuelve como alusión. La novela de Padilla cuenta, en un dialecto imaginario, mezcla de latín y español arcaico, las desventuras de un senescal a cargo de un reino del que han partido sus Majestades. Mientras espera que vuelvan se produce una manifestación en contra del Acta de Estupefacientes y Afrentas al Buen Decoro, que el senescal había aprobado. La manifestación, en la que abundan pintadas como “Make love, not war” y “donde uno cuyo nombre no recuerdo, quien pensé ser hijosdalgo un tanto loco, o a lo menos necio, exigía para la Imaginación un espacio en el trono”.⁷² La manifestación termina en una

⁷⁰ Con la excepción de Chávez Castañeda, todos los autores del crack nacieron alrededor de esa fecha: Volpi (1968), Padilla (1968), Palou (1966), Urroz (1967).

⁷¹ Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana; *El final de las nubes*, Barcelona, RBA, 2000, págs. 94-95. El capítulo sobre la conmemoración por los treinta años de Tlatelolco (el cinco) es el más extenso de la novela y el único que tiene subtítulo: “2 de octubre”.

⁷² Ignacio Padilla; *Si volviesen sus Majestades*, México, Nueva Imagen, 1996.

masacre a manos del ejército del reino y con el senescal cercado amenazado por una doncella sobreviviente de la masacre. La doncella lo maldice por sus actos:

que ha de llegar un tiempo en que sea más grande tu culpa que tu alma, y dese día en delante vivirás en todo y todo vivirá en ti. Y serás como una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Y entonces recibirás un nuevo y terrible nombre, el cual nadie, por no invocarte, osará decir ni por pienso.⁷³

El resto de *Si volviesen sus majestades* es la espera de ese momento en que se revele el nombre. El último capítulo de la novela, con la disolución completa del reino a manos de la peste traída al reino por el mismo senescal, vemos el cumplimiento de la profecía de la doncella. El bufón del reino dice a nuestro protagonista, y son estas las últimas palabras de la novela: “El Autor (...) me ha pedido que le diga que de aquí en adelante el nombre de su merçed será Caos”.⁷⁴

Así, para los escritores del crack, en los sesenta comienza el apocalipsis del que sus textos dan cuenta. Ese “mundo situado más allá del final” que menciona Padilla en el Manifiesto es la última estación de una secuencia que las novelas explican. Así, los principios estéticos que propugna el Crack (el cronotopo cero, la polifonía y yuxtaposición de voces y perspectivas, la estética apocalíptica) se articula con una imagen de la historia cultural de México que se plantea tanto en el Manifiesto como en las novelas del crack.⁷⁵

⁷³ Ignacio Padilla; *ibidem*. P. 25

⁷⁴ Ignacio Padilla; *ibidem*. P. 161

⁷⁵ Por supuesto, no todas las novelas del crack permiten ser pensadas desde esta periodización. Novelas como *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi o *Amphitryon*, de Ignacio Padilla no parecen responder a la secuencia que exponemos aquí. En cualquier caso, estas novelas comparten, por una parte, estrategias que se verifican en las novelas “mexicanas” del grupo (la multiplicidad de voces, el cambio de registros, etcétera.) y; por otra, cierta voluntad apocalíptica que se ordena con la misma lógica y sobre los mismos momentos. En efecto, *En busca de Klingsor* y *Amphitryon* ubican el fin de la historia en 1989. Desde ese filo de la historia cuentan tanto Gustav Links como Daniel Sanderson. Desde ese tiempo, como en las novelas que antes comentábamos, narradores desencantados construyen relatos en los que ninguna certeza es posible.

2.2.3. De la pornografía al dolor.

Así es que si la crítica encontró en *McOndo* y el *Crack* dos propuestas antitéticas tal vez la diferencia pueda encontrarse menos en la postulación de una escritura *después del fin* (que finalmente defienden ambas propuestas), que en la explicitación de una historia, de una tradición que no se da a leer sólo como rechazo acrítico y banal. En este sentido, la riqueza del relato histórico que proponen las novelas del Crack (sus estaciones, sus inflexiones, sus referencias, su elegancia) parece ubicarse en las antípodas de los textos *McOndo*, que no sólo no se organizan en torno de los momentos “significativos” de una historia nacional, sino que, inclusive, apenas organizan un relato. Esa decadencia del arte narrativo que evoca *McOndo* no es ajena al crack, que la conjura en una figura específica, la pornografía. La pornografía, sobre todo cinematográfica, es un género recurrente como cita en la literatura contemporánea latinoamericana. Escritores tan disímiles como Naief Yehya, Martín Kohan o Roberto Bolaño han apelado a ella en diferentes textos.⁷⁶ La pornografía cinematográfica aparece en las novelas del crack como lo otro del cuerpo, como su revés, y, por lo tanto, como un borde para la experiencia.

Y es que el cuerpo de la pornografía es un cuerpo desnaturalizado. Como afirma Jean Baudrillard: “su sexo, usted no lo ha visto nunca funcionar, ni tan cerca, ni tampoco en general, afortunadamente para usted”⁷⁷. El porno, desde este punto de vista, genera un límite y una paradoja para la representación mimética: es un tipo de texto tan realista que se sale del realismo y se torna un documental que no se asume como tal. De ahí que la representación pornográfica siempre genere incomodidad y una crisis

⁷⁶ Los motivos para esta aparición son diversos y pueden ordenarse de múltiples maneras. Hay desde cuestiones epocales (una vuelta de “lo real” y lo obsceno como problema estético) hasta metáforas específicas que construye cada autor (en el caso de Martín Kohan, por ejemplo, se trata de una de las tantas formas en la que su novela, *Dos veces junio*, metaforiza los mecanismos de un poder que parcela y ordena los cuerpos). Para un desarrollo más extenso, ver Ezequiel De Rosso; “Prefiguraciones obscenas: la pornografía cinematográfica en tres relatos contemporáneos”, preprint.

⁷⁷ Jean Baudrillard, “El efecto de hiperrrealidad”, en Flavia Puppo (comp.), *Mercado de deseos. Una introducción a los géneros del sexo*, Buenos Aires, La Marca, 1998.

narrativa: el relato pornográfico, en términos estrictos no existe. La pornografía es, en realidad, un mero devenir en el que las relaciones causales son inexistentes.

Esta precariedad del relato pornográfico es el efecto de una representación que aísla los fragmentos y los transforma en hipérboles, no en metonimias: en el porno los genitales, sometidos a primerísimos primeros planos, no están por la persona (metonimia), sino que son independientes de la persona (hipérbole). Esta hipérbole es lo que impide la construcción de un relato: la representación del sexo pornográfico es una sucesión de genitales sin personajes, toda vez que se muestran los genitales teniendo sexo el relato se detiene y se pasa a una descripción en la que la acción no avanza. Si se quiere, el cuerpo del porno se impone sobre el relato, al tiempo que se exhibe para la mirada voyeurista del espectador. Este doble juego de independencia y sumisión resulta central para el espectador del género.

Este doble juego es el que guía la actividad de Carl Gustav Gruber, el protagonista de *El temperamento melancólico*, de Jorge Volpi.⁷⁸ Gruber, ex director estrella del Nuevo Cine alemán, pretende ahora, más de veinte años después de su última película, realizar una película que sea “la culminación del cine de todos los tiempos”.⁷⁹ Para lograrlo, obligará a todos sus actores a convivir hasta que no puedan evitar *ser* los personajes que deberían *actuar*. Encerrados, los diez actores terminarán reaccionando casi sin libreto como si Gruber hubiera logrado su propósito. Por supuesto, el final es sólo la locura y el crimen.⁸⁰

⁷⁸ Jorge Volpi, *El temperamento melancólico* [1996], México, Nueva Imagen, 2000.

⁷⁹ Por supuesto, Gruber filmó su última película en 1969 y es una película que “enfrenta a un tiempo la conmoción del 68 y la muerte de su esposa”. Después de los 60, el silencio y una película para acabar con todas las películas.

⁸⁰ Diez años antes de la publicación de *El temperamento melancólico*, un autor diez años mayor que Volpi realizó una película notablemente similar al argumento de la novela. En 1986 Cristian Pauls estrenaba *Sinfín. La muerte no es ninguna solución*, con guión de su hermano, Alan Pauls. Como se recordará la película trata sobre un director de cine (interpretado por Alberto Ure) que se encierra con sus actores (a quienes somete a una serie de humillaciones con el fin de lograr de ellos las emociones que deberían actuar) para montar una versión cinematográfica de “Casa tomada”. La línea Cortázar-Alan

El proyecto de Gruber es el revés complementario del cine porno: si el film porno despoja a los cuerpos de subjetividad, el proyecto de Gruber la intensifica; si el resultado del porno es el sexo; el resultado del experimento de Gruber es la muerte. A la vez Gruber desea un cuerpo que le está sometido (el de Renata), pero cuya visibilidad le es esquiva.⁸¹ Por eso, porque la película de Gruber es el reverso perfecto y complementario del porno, lo primero que Braunstein (quien hace las entrevistas para la película) le preguntará a Renata es si sabe qué tipo de película van a hacer, y añadirá inmediatamente: “No, no te asustes, no es porno. Al contrario”.⁸²

Del mismo año que *El temperamento melancólico* es *La conspiración idiota*, de Ricardo Chávez Castañeda. La novela cuenta la historia de un grupo “familiar” obsesionado por entender a Paliuca, uno de sus miembros. Se trata en realidad de un relato obsesivo, atravesado por repeticiones y preocupado, en la voz de su narrador, por recomponer algún tipo de verdad para los hechos que no parecen admitir una única lectura a lo largo del texto.

Paliuca es operador en un cine pornográfico, y el narrador lo visita en la cabina de proyección. Fascinado por la proyección de películas pornográficas al principio, rápidamente la rutina de ir a ver las películas se transforma en la clave de la experiencia del narrador. Es en esos diálogos, contruidos para escapar a la monotonía pornográfica, que el narrador encontrará la materia para empezar a escribir a partir de los relatos de Paliuca. Y más aún:

Aprendí a confiar más en las palabras que en los hechos. Los hechos estaban en la pantalla de cine, en los cuerpos que cogían casi sin hablar; las palabras estaban en

Pauls-Jorge Volpi, inesperada en este contexto, tal vez permita abrir una línea de lecturas que conecte textos a priori radicalmente distantes

⁸¹ Cuando Gruber conoce a Renata el cuarto está a oscuras; Gruber le pide que se acerque y entonces: “Él me tomó el rostro con sus manos gruesas, callosas, pasando sus dedos encima de mi frente y mis mejillas. -Perfecta-dijo (...)” (Volpi, *ibidem*, pág. 136)

⁸² Volpi, *ibidem*, p. 38 La novela insiste sobre la inscripción de lo real en el revés: la biografía de los actores (sobre cuya psicología Gruber modelará los “personajes” de su película) se escribe en el *reverso* de las solicitudes.

Paliuca. Los hechos sólo cambiaban en apariencia: nalgas menos, nalgas más [...] Con las palabras se pasa a otro plano. Son la diferencia.⁸³

Las palabras (la escritura que se da a leer) es entonces *lo otro* de la contemplación pornográfica.

En *Herir tu fiera carne*, de Eloy Urroz, la pornografía es el rasgo que define a toda una generación y, a la vez, lo que podríamos llamar el grado cero del relato. La novela se inicia con una reflexión sobre el lugar de la pornografía en la vida cotidiana de la generación nacida en los sesenta:

Nací en la época en que la pornografía era un bien público, un placer consuetudinario al que todos los hombres tienen un derecho inalienable. Se le encontraba en quioscos, videoclubes y en las calles. [...] Tuve la suerte, dije, de nacer en una época en que la pornografía era un bien público. Esa fue mi suerte, no la de otro: ni los más viejos la tuvieron y menos los más jóvenes.⁸⁴

Ahora bien, si esta es una de las condiciones para que exista el narrador, resulta insuficiente para que exista el relato: el relato es *lo otro* de la pornografía. El capítulo II de la novela se inicia con el fin de la pornografía: “Nunca imaginé hallar otro paliativo, otra adicción que lograra suplir ese vicio. Y lo hallé: el infierno de los celos y el amor”.⁸⁵ De ahí en más, *Herir tu fiera carne* será un relato sobre el amor y los celos, es decir, recíprocamente, *lo otro* de la pornografía.

La pornografía entonces es aquello que, definido negativamente, se nos presenta como lo inasimilable para “lo que importa” (la escritura, el relato, la obra de arte, el amor, los celos). Así, habida cuenta de la relación tensa entre cine pornográfico y relato, la alusión a la pornografía en estos relatos del crack sugiere que la laxitud narrativa es

⁸³ Ricardo Chávez Castañeda; *La conspiración idiota* [1996], México, Alfaguara, 2003. Pág. 93.

⁸⁴ Eloy Urroz; *Herir tu fiera carne*, México, Nueva Imagen, 1997. Págs. 11 y 13.

⁸⁵ Eloy Urroz, *ibidem*, pág. 15.

una amenaza para la constitución del relato y debe ser explícitamente conjurada para construir un relato pleno.⁸⁶

Sin embargo, si en un sentido la alusión a la pornografía puede leerse como la puesta en discurso de una conflictividad entre modos narrativos diversos; en otro, las referencias a la pornografía pueden leerse como parte de un universo referencial en el que el cuerpo es presentado como frustrante, como un obstáculo a superar. Así, la pornografía como *lo otro* es en verdad un avatar de la recurrencia de los cuerpos deficientes o en transformación, característicos del crack. En *A pesar del oscuro silencio*, la novela ya citada de Volpi, la obsesión por Jorge Cuesta lleva al protagonista a la necesidad de transformarse en un andrógino y, en el final, a la de emascularse para llegar más allá de las divisiones de los cuerpos.

“Días de ira” (novela de Volpi incluida en el primer “libro del crack”, *Tres bosquejos del mal*) se abre con un epígrafe de Salvador Elizondo (“Pero... ¿de quién es ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente y cuya carne hecha jirones había cobrado tanta realidad dentro de esa casa (...)?”) y cuenta la historia de un médico que en su consulta conoce a una cantante de blues con la que terminará obsesionado y a la que, finalmente, terminará asesinando.⁸⁷ En el comienzo del relato, que describe con extremada frialdad el trabajo ginecológico, el protagonista afirma: “No sé cómo se llama, he olvidado su nombre después de haberlo visto en la historia clínica. Continúo mirando su cuerpo”.⁸⁸ El último capítulo de la novela, narrado en segunda persona, cuenta cómo el protagonista cumple su destino de personaje (previsto en una novela

⁸⁶ Esa laxitud asociada a recurrentemente a *McOndo* parece inescapable, incluso para escritores que, como lo del crack, pretenden volver a la “novela total”. Retomaremos un poco más adelante esta tensión.

⁸⁷ Jorge Volpi, Eloy Urroz e Ignacio Padilla; *Tres bosquejos del mal*, México, Siglo XXI, 1994. El epígrafe está tomado de *Farabeuf* (otra novela sobre los suplicios del cuerpo) y tiene el aliento metatextual característico de Elizondo. Pero también de otra gran novela mexicana: la utilización de la segunda persona, la circulación de un manuscrito, en cuya lectura radica el sentido de la experiencia vivida, ligan esta novela con *Aura*, de Carlos Fuentes. Se reencuentra aquí la “ruptura en continuidad” con los sesenta que el manifiesto pregona.

⁸⁸ Jorge Volpi, *ibidem*, págs. 183-184.

dentro de la novela). Ese destino que, entre otras cosas, requiere tomar la posición de la voz narradora se cumple sobre el cuerpo muerto de Miranda, cuando el protagonista escribe con un bisturí el final del libro: “Yo soy él”.⁸⁹ La voz sólo toma posesión del final cuando escribe sobre (cuando mutila) el cuerpo de la amada. Como en *A pesar del oscuro silencio*, los cuerpos se presentan como incompletos (en *Días de ira* vuelve a mencionarse el mito del andrógino primigenio) e incapaces de proveer satisfacción. El relato cuenta la historia de una voluntad que intenta superar esa insatisfacción. El resultado es la locura y el crimen.

Las novelas del crack se regodean en esos cuerpos impotentes, que requieren de transformación, cuerpos incompetentes que nunca están a la altura de lo que “debería ser” un cuerpo “apto”. Los modos y posibilidades de superar esa ineptitud son el origen del relato. En *Memoria de los días* (1995), de Pedro Ángel Palou, los salvadores del mundo son un grupo conformado por enanos luchadores de catch, un borracho, otra enana, dos ancianos y un escritor miope. En la ya citada *En la alcoba de un mundo*, también de Palou, el epígrafe (de Salvador Novo) termina hablando de “Los que vestimos cuerpos como trapos envejecidos”. En el núcleo de *El día del hurón* (1997), de Chávez Castañeda, en el que se intenta atrapar a un asesino serial, las víctimas (mujeres embarazadas) son en realidad suicidas que no pueden tolerar el efecto de una droga en mal estado.

En el límite, para el crack los cuerpos son enemigos. De él no puede provenir ningún placer que no sea violento o masoquista, y si se logra algo en las novelas, este logro se produce contra el cuerpo, no por él. De ahí se desprende que la pornografía sea *lo otro* de lo literario, que sea el límite de la representación literaria, porque la pornografía es un género en el que el cuerpo se muestra gozoso. Para el crack ese goce

⁸⁹ Jorge Volpi, *ibidem*, págs. 225.

no es narrable y escrupulosamente lo ubicará en sus menciones a la pornografía junto a la imposibilidad misma de narrar.

2.2.4. La melancolía

En *El temperamento melancólico* Renata repasa la historia de la melancolía: en su origen, se trataría de uno de los cuatro humores que recorren el cuerpo y que producen cuatro temperamentos determinados. La *atra bilis* o bilis negra, es la responsable del temperamento melancólico. Originalmente seres a los que convenía tener lejos, los melancólicos pasan a relacionarse con la creación artística a partir del Renacimiento.

Ahora bien, sabemos que la melancolía también tiene otras acepciones, algunas propias de la psicología. Sin embargo, los autores del crack asociarán los estados *atrabiliarios* con los cambios en los humores del cuerpo. En *Si volviesen sus majestades*, por ejemplo, el senescal afirma: “La culpa, decía el excelentísimo doctor Algernon da Volpi, es un humor bilioso que fluye sin remedio en los espíritus neuróticos o pequeño burgueses”.⁹⁰ La melancolía aparece asociada a estados no psicológicos, es una condición o estado derivado de ciertas condiciones objetivas. Es, por decirlo de alguna manera, un dato de la realidad, un producto del desequilibrio físico, no mental.⁹¹ La melancolía del crack es, parece, una melancolía inescapable, porque se trata de una melancolía que se ha enseñoreado en el mundo.

Eso es lo que deja ver la fascinación por el apocalipsis que permea el Manifiesto. Se trata de la posibilidad de escribir desde un más allá del fin, como afirma Padilla. Pero este estado no es particular del crack, es más bien un efecto generalizado en la cultura

⁹⁰ Ignacio Padilla, *ibidem*, pág. 17. Se trata de un guiño a *El temperamento melancólico*, también un libro sobre la culpa; aunque la escinde del cuerpo.

⁹¹ No debería olvidarse que uno de los textos más famosos dedicados a Xavier Villaurrutia (*Xavier Villaurrutia en persona y obra*, de Octavio Paz, México, FCE, 1978) se abre con un epígrafe apócrifo de Aristóteles sobre la asociación entre melancolía y arte.

occidental de fines del siglo XX y principios del XXI. Roger Bartra, por ejemplo, afirma que “al comenzar el siglo XXI la melancolía se extiende como tema de reflexión y motivo de preocupación”.⁹² Martin Jay atribuye esta melancolía generalizada a la conciencia, pero también a la incapacidad de elaborar el fin. Escribe Jay:

la melancolía bien puede ser el mejor término para describir la condición mental subyacente que acompaña a las fantasías del fin, en tanto que la manía capta el estado de ánimo provocado por la creencia en un renacimiento o en una revelación redentora posterior a la catástrofe.⁹³

Jay también señala que el apocaliptismo contemporáneo “suprime una de las caras tradicionales del rostro janiforme del Apocalipsis”. En este sentido, el sentimiento actual de fin de una época, se concentra exclusivamente en el fin, pero soslaya lo que de renovación tiene el mito apocalíptico.⁹⁴ Así, mientras que el apocaliptismo vanguardista cree en la necesidad del fin, a la vez apuesta por una renovación que llegaría más allá de éste.

De la lectura del manifiesto se desprende que la secuencia histórica que propone el Crack los hace creadores de un nuevo tiempo, como *Contemporáneos*, como Fuentes y Rulfo. En este punto pareciera que el Crack se presenta como apocalíptico. Es evidente, sin embargo, el rango corto, eventualmente fatuo, del lado renovador de mito apocalíptico: el crack no cree verdaderamente en la renovación literaria, ni cree que haya algo realmente nuevo en sus propuestas. Por eso, porque el crack reivindica un gesto moderno en el que ya no cree, afirma escribir *después* del fin, mientras que la enunciación moderna vanguardista afirma que *trae* un fin que anuncia un nuevo comienzo. Por eso, su apelación a la melancolía resulta sintomática: evita las versiones

⁹² Roger Bartra, “Prólogo” en *Cultura y melancolía*, Barcelona, Anagrama, 2001, pág. 9.

⁹³ Martin Jay, “La imaginación apocalíptica y la incapacidad de elaborar el duelo” en *Campos de fuerza*, Buenos Aires, Paidós, 2003, págs. 179-180.

⁹⁴ Jay, *ibidem*, 173-174

típicamente modernas para quedarse con los bordes de esa tradición (el renacimiento y Nietzsche).

Pero escribir después del fin impide escribir manifiestos. Finalmente el Manifiesto Crack se nos presenta como la voluntad de imponer la euforia en un mundo en el que, sus textos lo saben, se ha impuesto la melancolía.

2. 3. El éxito

El 4 de enero de 2003, *The New York Times* publicó un artículo, firmado por Nicole Laporte, en el que se comenta la nueva novela de Alberto Fuguet, *Las películas de mi vida*.⁹⁵ La periodista comienza su reseña escribiendo: “La más reciente novela de Alberto Fuguet no tiene mariposas metafísicas ni alfombras voladoras. De hecho, no hay ninguna de las imágenes fantásticas que más comúnmente son asociadas con la literatura latinoamericana”. Siete años después de la escritura de “Presentación del país McOndo” y del “Manifiesto Crack”, la prensa norteamericana perpetúa la mirada con la que comenzaba la construcción de *McOndo*.

No es el artículo de *The New York Times* el único texto que piensa de esta manera la historia literaria latinoamericana. En mayo de 1998, en *El País*, Tomás Eloy Martínez (jurado en aquel entonces del Primer Premio Alfaguara de Novela) publica “El tercer descubrimiento de América”, un artículo en el que sostiene que vivimos un renacer de la prosa latinoamericana silenciada por las dictaduras de los años setenta. Por las mismas fechas, en el diario *El Mundo*, de Madrid, se hablaba del “nuevo boom” de la narrativa argentina.⁹⁶ Algo similar sucede con un número de “Babelia”, suplemento cultural de *El País*, de Madrid, en marzo de 2001, en el que se presenta a Ricardo Piglia

⁹⁵ El artículo fue traducido por *La Nación* el 19 de enero de 2003. Nicole Laporte, "La cultura de McDonald's llega a la literatura", Buenos Aires, *La Nación*, 19 de enero, 2003.

⁹⁶ Ambos artículos son citados por Eduardo Becerra en “Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos”, ob.cit.

y a Roberto Bolaño como “dos de los escritores más importantes de la nueva hornada” que “poco tienen que ver con aquellos (temas y tratamientos) que cultivaron los autores del *boom*”. Considerar a Piglia un “nuevo” escritor equivale a pensar la historia literaria latinoamericana sólo en función de lo que se publica en España. Son éstos sólo algunos ejemplos de una actitud que prevalece toda vez que se habla de la narrativa contemporánea latinoamericana.

Como puede verse, los planteos del prólogo de *McOndo* y del manifiesto del crack expresan una sintonía entre la mirada norteamericana y española (por la que pasa hoy el grueso de la publicación de escritores en lengua castellana) y la de los escritores latinoamericanos.⁹⁷ En efecto, recortar, como lo hacen ambos textos, el corpus literario producido en América Latina o en México durante los setenta y ochenta es repetir la mirada europea o norteamericana. Esto en ningún sentido implica mala fe u oportunismo, los motivos que constituyen esa mirada pueden ser múltiples, inclusive formativos. Lo que parece relevante es un estado de la cuestión que cierra el círculo cuando efectivamente *The New York Times* reseña una novela de Fuguet, Jorge Volpi gana el premio Seix Barral de novela o, más en general, cuando se entiende que estos escritores vienen a llenar un vacío dejado por el boom.

Esta sintonía entre mercado extranjero y programa literario resulta, por supuesto, más sorprendente en el caso de los mexicanos que escrupulosamente aíslan en el manifiesto su literatura del mercado. Más aun, el texto colectivo firmado por el "crack" apela al género “manifiesto” de cuño mucho más revulsivo que el de “prólogo”. Y sin embargo, este manifiesto se lee en una librería que, según uno de sus protagonistas, estaba colmada de lectores ávidos.⁹⁸ ¿Cómo es posible entender este gesto si no es

⁹⁷ Ver Gustavo Guerrero, op. cit.

⁹⁸ Eloy Urroz en el primer capítulo de *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, op. cit., narra las alternativas de la presentación.

porque la utopía vanguardista se ha convertido en mercado? Fatalmente, el Crack se vuelve McOndo.

Parece posible explicar entonces, al menos en parte, la repercusión del Crack y de la narrativa asociada de *McOndo* en una enunciación grupal, de reminiscencia vanguardista, que confirma la imagen que de Latinoamérica se tiene en Europa y Estados Unidos, y que desde ese lugar propone un tipo de renovación. Una enunciación que explica el lugar de los libros en una secuencia histórica apropiada que, en el camino, transforma a los escritores en herederos (respetuosos o rebeldes) de un momento configurado como mítico en la novela en Latinoamérica.

Esta sincronía, sin embargo, no debe pensarse sólo en función de una mirada externa al continente. Por el contrario, cuando la emergencia (entendida en sus dos sentidos tanto por el Manifiesto como por la “Presentación...”) se disipa, cuando lo emergente pasa a ser establecido o canónico, cuando lo que era perentorio y necesario se transforma en estabilidad, ha pasado el tiempo de las batallas y los autores se vuelven criteriosos y minimizan el tono de sus declaraciones previas. Seis años después del “Manifiesto Crack”, Pedro Ángel Palou niega que el crack sea, de hecho, un grupo literario:

He compartido una solidaridad y una amistad, y la posibilidad de criticarnos las obras en proceso antes de ser publicadas, y eso es lo que rescato del *Crack*, más que el carácter grupuscular. No le debo pelitesía a nadie, ni nadie a mí, somos amigos y no tenemos ningún medio de poder que excluya o incluya, de manera que es más una asociación de amigos que un grupo literario como tal.⁹⁹

En 2000, luego de ganar el Premio Primavera por *Amphitryon*, Ignacio Padilla afirmaba sobre autores como Guillermo Fadanelli:

⁹⁹ Declaraciones tomadas de Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana, *La generación de los enterradores II*, op. cit. Jorge Volpi, en 2004, señala que “el Crack es, antes que nada, una broma literaria, es decir, una *broma en serio*.” Ver Jorge Volpi, “Código de procedimientos literarios del *Crack*”, en *Crack. Instrucciones de uso.*, op. cit.

son autores muy impresionantes, aunque es una estética que yo no comparto estrictamente, pero tenemos una relación de mutuo respeto, porque también ellos están en la misma línea de romper con la tradición mágico realista.¹⁰⁰

Así, ahora se han limado las diferencias entre los contemporáneos, todos tienen un enemigo común: el realismo mágico. Y, por lo tanto, tanto los autores del crack como aquellos antes acusados por el mismo Padilla de “tratar el idioma con el argot de las bandas o con el discurso rockero, que ya sabe a viejo” tienen ahora un objetivo común que Padilla formula de la siguiente manera: “sin embargo, tenemos en común el afán de alejarnos de cierta literatura para volver al boom.” Por una operación metonímica, ahora los objetivos de una parte de la generación de escritores nacidos en México en los 60 se transforman en el objetivo de todos ellos.¹⁰¹

Por último, Jorge Volpi, en 2002, también lima asperezas cuando en una conferencia, “Narrativa Hispanoamericana, Inc.” empareja a *McOndo* con el “Manifiesto Crack”:

Experiencias como la antología *McOndo* o el *Manifiesto del Crack* revelaban, más bien, el intento de escapar de la *marca* 'narrativa hispanoamericana'; ello no implicaba, en ningún caso, abjurar del *Boom* —el cual, por el contrario, encarnaba la posibilidad de engarzarse con una de las tradiciones más ricas de la literatura hispanoamericana —, sino de la manipulación académica, comercial y crítica que le siguió; es decir, de denunciar la puesta en funcionamiento de una especie de maquila literaria para la exportación del exotismo regional.¹⁰²

Por su parte, Alberto Fuguet morigeró el tono de su escrito unos años más tarde. En 1998 comentaba: “Mi meta en la vida no es eliminar a la gente que no escriba como yo. Ni Dios lo quiera. Eso es lo que me molestó, en perspectiva, de *McOndo*. Da la impresión de que somos guerrilleros. No lo somos. Tampoco un grupo. Lo único que

¹⁰⁰ En Iván R. Méndez op. cit.

¹⁰¹ Operación que no sólo contradice algunas afirmaciones del manifiesto, sino que resulta caprichosa si se leen los textos de Fadanelli o de Naief Yehya, cuya relación con la estética de los autores del *boom* es al menos misteriosa.

¹⁰² Jorge Volpi, op. cit.

tenemos en común es negarnos a usufructuar de lo folclórico-rural-exótico".¹⁰³ Y Edmundo Paz Soldán, en 2004 señalaba:

la antología [*McOndo*] fue importante porque, junto al manifiesto publicado ese mismo año por los escritores del Crack, presentaba en escena, acaso de manera algo visceral, a una nueva generación de narradores latinoamericanos que intentaba recuperar lo mejor de la tradición literaria latinoamericana y a la vez, de manera paradójica, intentaba romper con esa misma tradición.¹⁰⁴

Es decir que tanto para los antologados en *McOndo* como para los miembros del Crack, el presente se ha adelgazado y se ha tornado un espacio de plena coincidencia, en el que las premisas que guiaban el Manifiesto y la "Presentación..." en términos estéticos dejan de ser problemáticas y conflictivas, y entonces la zona de los textos que gana la escena es la articulación política de estos escritores con la tradición.

El círculo se cierra para los mexicanos cuando Carlos Fuentes declara: "A mis setenta años, y con una larga carrera literaria detrás de mí, siento especial orgullo y satisfacción en celebrar la llegada de Jorge Volpi al escenario de la literatura en castellano. La muerte es inevitable, pero la continuidad de la vida también".¹⁰⁵ También en el caso de *McOndo*, declaraciones de Mario Vargas Llosa sobre Paz Soldán ("Edmundo Paz Soldán es uno de los mejores escritores de la nueva generación") y su apoyo a los libros iniciales de Jaime Bayly, sugieren que el gesto rebelde ha logrado la aprobación de "los abuelos".¹⁰⁶ Ahora, la "digna continuidad" (que los miembros del

¹⁰³ Ver "Mi literatura es esencialmente latinoamericana", entrevista de Ezequiel De Rosso, *Agata*, año 1, número 2, Buenos Aires, invierno de 1998.

¹⁰⁴ Edmundo Paz Soldán; "El escritor, *McOndo* y la tradición", op. cit. No todos los escritores de *McOndo* reconocen la coincidencia entre un movimiento y otro. Véase "Mi generación del 'crack'", del costarricense Rodrigo Soto. Soto coincide en líneas generales con el programa de cuestionamiento de la herencia literaria, pero sugiere que la literatura debería ocuparse de las realidades latinoamericanas. También señala (como ha señalado más de una vez Guillermo Fadanelli) que su pertenencia a "la generación del Crack" tiene más que ver con que su generación vio los estragos de la droga llamada crack. "Mi generación del 'crack'" fue consultado on line el 10 de diciembre de 2008 en http://www.mundicia.com/bitacora/2006/10/mi-generacin-del-crack_116217604732683473.phtml.

¹⁰⁵ La cita fue tomada de Antonio Aguilar Cabrera; "En busca de Jorge Volpi" en <http://www.geocities.com/mandala1998/jorgevolpi.htm> (consultado el 18 de julio de 2004)

¹⁰⁶ La frase sobre Paz Soldán fue tomada de la contratapa de *El delirio de Turing*, de Paz Soldán: finalmente los "nuevos narradores" encuentran en los "escritores del boom" su legitimación en el mercado del libro.

Crack pretendían en el 96) concluye la conflictividad del movimiento, que ha logrado el reconocimiento del *boom* y puede concebir a sus antiguos adversarios estéticos como compañeros de ruta.¹⁰⁷

3. La duda

Tal vez el éxito de estas posiciones en el campo de la literatura latinoamericana se deba a su pertinencia a la hora de imaginar líneas de fuerza que recorren la escritura de la época. Así, a fuerza de visibilidad, se ha hablado recurrentemente de la “generación *Crack*” o de “la generación *McOndo*”, aun cuando sus autores hayan negado persistentemente tales acusaciones mafiosas.¹⁰⁸ Sin embargo, el hecho de que *McOndo* y el Crack tiñan la década y las reflexiones sobre la escritura de los escritores nacidos alrededor del sesenta no debería impedir ver que muchos de los escritores que comienzan a publicar durante la década no parecen poder ubicarse en ninguno de los dos polos.

¹⁰⁷ Los reconocimientos son múltiples: el mismo Fuentes en una entrevista sobre un congreso de homenaje a su obra afirma: “Lo que más me interesa es la conversación que sostendré durante el acto inaugural con cuatro excelentes escritores jóvenes de México, miembros de la generación del crack: Jorge Volpi (1968), Ignacio Padilla (1968), Pedro Ángel Palou (1966) y Cristina Rivera Garza (1964), porque me permitirá tener contacto con lo que ocurre en la cultura actual de México y América Latina, donde los jóvenes presentan una gran resistencia hacia los modelos predominantes que no llenan sus expectativas [...] Que haya una continuidad de la literatura siempre es satisfactorio porque creo que es un arte que permite pensar fuera del convento cerrado de las ideologías y levanta un muro contra el engaño y la manipulación de la vida política, económica y social.” (en *Revive "Artemio Cruz" en política mexicana*, <http://www.azteca21.com/noticias/antes/buena170402-3.html>, consultado el 18 de julio de 2004). También Gabriel García Márquez se mostró entusiasta con respecto a nuestros autores. Según Chávez Castañeda y Santajuliana, el autor colombiano habría exclamado al conocer a Volpi: “¡Aquí está un escritor mejor que yo!” (en Chávez Castañeda y Santajuliana, *La generación de los enterradores II*, op. cit.).

¹⁰⁸ Ver “El éxito”. Dos ejemplos de esta generalización: en la columna “Carta de Barcelona” publicada en el número 19 de *Letras libres* (julio de 2000) Enrique Vila-Matas se pregunta: “¿Existe la generación del crack, la de los hijos del boom?”. La reflexión remite a un amplio grupo de “jóvenes escritores” que está siendo descubierta en España (que incluye a Rodrigo Fresán, Rodrigo Rey Rosa y César Aira). En el otro extremo del continente, en junio de 2008, en un artículo titulado “Detrás de las estrategias del mercado: la literatura en América Latina” (en *Pensamiento de los confines*, Buenos Aires, junio de 2008, n° 22) Paula Croci señala que los “nombres más elocuentes” de *McOndo*, son Mario Bellatin, Pedro Lemebel, Jaime Bayly, Pedro Juan Gutiérrez y Jorge Franco. Como se ve, sólo uno de estos autores está efectivamente antologado en *McOndo*.

Para reflexionar en el horizonte más amplio de la literatura escrita a partir de los noventa (para evitar las simplificaciones apresuradas), será necesario un reordenamiento a fin de encontrar variables que permitan pensar estos dos grupos en función de otras escrituras menos revisadas. Se trata de encontrar tensiones difíciles de explicitar, tensiones que, sin embargo, resuenan de un texto a otro, produciendo constelaciones de textos.¹⁰⁹

3. 1. Saber y narración: la contraseña

La parataxis narrativa que sugieren los textos asociados a *McOndo* (catalogados como "cuentos", "novelas" o simplemente "relatos") produce la impresión de que la palabra "narración" es excesiva y, al mismo tiempo, reductiva.

Y es que las definiciones más o menos canónicas de "relato" de que disponemos parecen insuficientes para dar cuenta de estos textos. Los estudios narratológicos (de Vladimir Propp a Tzvetan Todorov o Roland Barthes), siempre útiles a la hora de las definiciones, afirman que existen dos principios que ordenan un relato "bien formado": sucesión y transformación. El primero remite a la sucesión cronológica de los acontecimientos y el segundo a la articulación de relaciones causales entre ellos.¹¹⁰

Novelas como *Mala onda* (1991), del chileno Alberto Fuguet o *La verdad de la vida en Marte* (1995), del mexicano Naief Yehya, o los relatos *Rapado* (1992), de Martín Rejtman, parecen respetar sólo el primer principio: las acciones se suceden sin que haya necesariamente un nexo causal entre ellas o, mejor, produciendo un efecto de

¹⁰⁹ Los párrafos que siguen no están pensados en torno de la figura del autor (como se verá, textos asociados a los mismos autores entran en diversas tensiones), así como tampoco intentan dar cuenta de la totalidad de la narrativa de ficción producida por escritores cuya obra comienza con la década. Muchos escritores "nuevos" escriben con modelos probados: ya sea la narración realista tradicional (cuentos del peruano Fernando Iwasaki) o más o menos introspectiva ("estudios de personajes" como *Alina suplicante*, del colombiano Juan Gabriel Vásquez), ya sea la exploración del espesor de lo real (*El aire*, del argentino Sergio Chejfec) o directamente el gesto metaliterario (*Basura*, del colombiano Héctor Abad Faciolince). Mejor, estas reflexiones intentan dar cuenta del carácter diferencial de estas narraciones con respecto a otros momentos de la narrativa latinoamericana.

¹¹⁰ En particular, tomamos el nombre de estos dos órdenes de Tzvetan Todorov; op. cit.

acumulación cuyo único contacto parece ser el recorrido más o menos errante de sus protagonistas. Estos rasgos también pueden encontrarse en *La estrategia de Chochueca* (2003) de la dominicana Rita Indiana Hernández o en *Hoy recuerdo la tarde en que le vendí mi alma al diablo (era miércoles y llovía elefantes)* (1995), del chileno Tito Matamala.¹¹¹ En este sentido, antes que relatos plenamente formados, estos textos son narraciones carentes de una débil lógica causal.

Esta tenue causalidad produce un efecto de desapego, de fragilidad. Todo sucede como si lo narrado no tuviera sentido, como si los ejes axiológicos que ordenan todo relato se hubieran volatilizado. Así, estas narraciones no *concluyen*, sólo *terminan*.¹¹² Hayden White, en otro contexto, analiza cómo la clausura del relato presupone una moralidad, un orden que jerarquiza las acciones. Esta clausura, afirma White, hace que los acontecimientos "revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria".¹¹³ La imposibilidad de esta clausura entonces, no sólo habla de una ausencia de jerarquías, sino también (y directamente articulada con esta carencia) de una forma de desenmasacaramiento de esa coherencia "imaginaria". Se trataría entonces de una forma desencantada del realismo que, de hecho, contradice los principios del realismo: proclama lo informe de la realidad como fundamento de la narración.¹¹⁴

¹¹¹ Ni Matamala ni Hernández han sido asociados a *McOndo*. La publicación de la novela de Hernández es tardía. El texto tuvo una circulación informal (cuyo éxito llevó a la edición en libro) durante la segunda mitad de la década del noventa, según señala Elsa Noya, en "La estrategia del relato vagabundo. Al calor de *La estrategia de Chochueca* de Rita Indiana Hernández", en Noé Jitrik (comp.), *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*, Córdoba, Alción, 2006.

¹¹² Phillippe Hamon (op. cit.) señala que la máquina narrativa es una estructura lógica de transformaciones, en la que cada término supone el anterior. Por lo demás, esta falta de clausura es declarada en diversos textos. En la novela de Matamala, por ejemplo, el narrador define su texto como "este cuento de final prescindible" (Matamala, op. cit. pág. 130)

¹¹³ Hayden White, "El valor de la narrativa en la representación de la realidad", en *El sentido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992, pág. 38.

¹¹⁴ El narrador de "Señales captadas en el corazón de una fiesta", de Fresán, lo formula así: "La vida no tiene por qué obedecer al tiempo y a las argucias de ciertas novelas del siglo XIX. La vida es diferente y la vida es, apenas, ese espacio que sucede entre una fiesta y otra". La captura de ese intervalo no podría entonces formularse como una sintaxis narrativa.

Dos rasgos resultan correlativos de esta crisis del relato. De un lado, estos textos se caracterizan por una primera persona absorbente, concentrada en la vivencia presente. Desasida de una articulación nítida con el pasado y el presente, la narración se transforma así en una confesión, casi un diario íntimo, independientemente de que el narrador sea en primera persona o a una tercera persona focalizada.¹¹⁵ El efecto, es el de una vacancia de sentido para los hechos narrados. De ahí deviene la enunciación ambigua de estos textos, que no puede pensarse simplemente como “celebratorios” de un modo de vida (más allá de que los narradores de los textos sean eufóricos). Antes bien, *Estokolmo* o *La estrategia de Chochueca* parecen exhibir ese modo de vida, sin condenar, pero tampoco celebrar las costumbres de sus narradores.¹¹⁶

Por otra parte, al tiempo que desestiman los ejes de la narración canónica, estos textos suman un tipo específico de saber que suele producir efecto de inmediatez: son conocimientos ajenos a aquellos esgrimidos por la literatura “cultura”: películas clase B, música pop, programas de televisión, creencias esotéricas mal digeridas. Esos saberes no requieren de otra explicitación que su mera cita. Así, esos saberes se presentan como contraseña. Se construye así un enunciatario cómplice que puede reconocerse en marcas generacionales.

Este saber de lo banal no se cuestiona ni su funcionamiento se explica (nada más lejano de los relatos de iniciación que estos textos de contraseña). No se exhibe como construcción sino como un saber osificado y clausurado en un “entre nos”. De ahí deriva la transformación del saber en contraseña “privada”, que produce un efecto de

¹¹⁵ Un relato notable en esta línea es el de Rodrigo Fresán, “Chivas Gonçalves Chivas, o el fino arte de escribir necrológicas”, incluido en *La velocidad de las cosas*, Buenos Aires, Tusquets, 1998.

¹¹⁶ De ahí la indignación de cierta crítica que quisiera leer transitivamente la posición de los narradores con la de los textos. El hecho sugiere, antes que la densidad de los textos leídos, una posición prejuiciosa, que si no encuentra condena para lo que “está mal” en el mundo neoliberal automáticamente asume que se lo festeja.

“entre nos”, que parece aislar al enunciatario y el enunciador.¹¹⁷ Así, el saber está puesto en función del efecto de continuidad entre los lectores y las voces narrativas. Esa continuidad vendría garantizada por la apelación constante a una jerga y un conjunto de referencias que, asociada a una instancia generacional, formularía una relación de reconocimiento.

En el mismo sentido, esa primera persona, justamente por la ilusión referencial de “puro presente”, bloquea la posibilidad de un estilo “culto”. En efecto, el estilo de estos textos remite a la oralidad en sintaxis simple y en la utilización de figuras como el polisíndeton y la adjunción. En el mejor de los casos, como en *Vidas ejemplares* de Sergio Gómez, se encontrarán citados géneros de la cotidianeidad, géneros que no requieren de otro saber para su comprensión que el de un lector “no especializado”: cartas, diarios íntimos.¹¹⁸

Esa dispersión, sumada al narrador extranjero, sugiere que sólo el enunciatario y el enunciador pueden comprender lo que se relata. Estas narraciones diseñan una imagen fragmentada de lo social, en la que los saberes generacionales aparecen confirmados y se oponen a “los otros”, los que no comparten ese saber.

3.2. La biblioteca: conocimiento y relato

Sin embargo, para los narradores “de los noventa” la narración “plena” no ha desaparecido. Ahí están, para desmentirlo, *En busca de Klingsor* (1999), de Jorge Volpi, *La caverna de las ideas* (2000), de José Carlos Somoza, *La obra de Mario Valdini* (2002), de Sergio Gómez. Relatos plenos, con estructuras narrativas complejas y sobre todo, relatos “cultos”.

¹¹⁷ En la mayoría de los casos se trata de una caución generacional, pero la enunciación puede ser más específica y distinguir dentro de los “jóvenes” diversos grupos de pertenencia.

¹¹⁸ Beatriz Sarlo ha señalado cómo la aparición de nuevos escritores en el campo de la literatura argentina durante la década, ha dado lugar a la inclusión de nuevos géneros propios de “los que no escriben” incluidos. Ver Sarlo, op. cit.

Se trata de relatos que podríamos llamar "de conocimiento". En efecto, si la posibilidad de articular un relato pleno, como sugiere Hayden White, se relaciona con la posibilidad de articular un saber sobre el mundo, relatos como *La marca de España* (1997), del colombiano Enrique Serrano o "Imposibilidad de los cuervos" (1994), de Ignacio Padilla, apelan a bibliotecas que sostienen los relatos que allí se cuentan.

Se trata, en verdad, de un régimen enunciativo que se opone a las narraciones de la contraseña. Aquí lo que prima no es el saber, sino el conocimiento:

el conjunto de los enunciados que denotan o describen objetos, con exclusión de todos los demás enunciados, y susceptibles de ser declarados verdaderos o falsos. [...] Pero con el término saber no se comprende solamente, ni mucho menos, un conjunto de enunciados denotativos, se mezclan en él las ideas del saber-hacer, de saber-vivir, de saber-oir, etc. Se trata entonces de unas competencias que exceden la determinación y la aplicación de un único criterio de verdad, y que comprenden los criterios de eficiencia [...], de justicia y/o de dicha [...] de belleza sonora, de belleza cromática [...], etc.¹¹⁹

Así, si en las narraciones de la contraseña todo saber se reducía a la osificación de la experiencia generacional, aquí el saber se reduce a conocimiento. No es, claro, esta tendencia la primera en utilizar conocimiento para constituirse. Sí tal vez pueda verificarse aquí su transformación en conocimiento disciplinar. Esa línea apela a saberes académicos que exhibe para beneficio del lector. Es necesario entonces contextualizar, remitir a bibliografía en la última página. El texto entonces construye un lector diferente: aquel que conoce de bibliotecas, que puede entender la ironía que, como en *La caverna de las ideas*, pretende homologar la inquisición filosófica con la novela detectivesca. Ese lector conoce vagamente los horizontes de referencia convocados (informes científicos, filosofía, teoría literaria), pero a la vez todo lo ignora sobre las disciplinas que el texto despliega. Se genera así una enunciación que refiere vagamente a una cultura compartida (o, mejor, produce el efecto de que el lector es sabio en esos

¹¹⁹ Jean François Lyotard, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Buenos Aires, Rei, 1987, pág. 43-44.

géneros), pero que a la vez sugiere una enunciación didáctica, en la que el enunciador es una voz amable, que explica lo que el lector desconoce.¹²⁰

Es coherente así que las referencias a la “cultura” sean explícitas. Se trata aquí menos de construir un lector “académico”, que de transformar a la academia en un lugar “amable”, pasible de aportar saberes que sirvan a una narración “bien contada”. Por eso las teorías y saberes más curiosos deben explicitarse, por eso si hay una referencia literaria ésta debe ser explícita.¹²¹ Así, esa voluntad de traducción de saberes resulta universalizante. De ahí que, salvo en contadas ocasiones, se imponga el respeto para tratar estos saberes. De ahí también que la prosa que permea estos relatos sea llana, sin particularismos, propia del “territorio de la Mancha”. De ahí, por fin, que estos relatos encuentren en los géneros populares (particularmente la novela policial) el modo privilegiado de articular sus tramas.¹²²

Ese afán universalizante se verifica en el repudio a la narración anclada en los referentes locales. En efecto, aquí se trata de asimilar la reflexión borgeana sobre las culturas marginales, tornándola un ejercicio de erudición. Porque si en Borges (o en Pitol, el escritor a quien más parece referir el Crack a la hora de estos movimientos) esa apropiación era siempre irónica, el “cronotopo cero” que propugna el crack, produce relatos deslocalizados, que hacen de la precisión lingüística y referencial un valor en sí mismo. Relatos como *El temperamento melancólico*, de Volpi o *La traducción* de De Santis resultan ficciones “internacionales”, indistinguibles (por su prosa, por su

¹²⁰ Ese gesto pedagógico distingue nítidamente estos textos de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia o *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, relatos también articulados sobre saberes académicos. En estos, a diferencia de los textos que aquí comentamos, se presupone un lector sabio, capaz de percibir las ironías sin apelar a explicaciones.

¹²¹ La referencia más común para *En busca de Klingsor*, parece haber sido *El nombre de la rosa*. Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez (op. cit., pág. 172), que hacen esta referencia, señalan que novelas como *Metatrón*, del colombiano Philip Potdevin, comparten este horizonte. En otros contextos, se ha hablado del libro de Volpi (como del libro de Eco), de un “best-seller de calidad”. Ver Dunia Gras Miravet; “Del lado de allá, del lado de acá”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 604, oct. 2000.

¹²² Sobre la transformación de toda empresa epistémica en inquisición policial, ver Capítulo 3.

enfoque) de relatos producidos en cualquier espacio. Se trata del “estilo internacional” vuelto literatura.¹²³

En estos relatos se construye un universo de referencia anclado en los libros (la historia de la física moderna, el mundo de la Grecia clásica, la teoría de la traducción) y producen efecto de “libro culto” porque exhiben los índices externos de ese saber (bibliografía, paratextos disciplinares, personajes académicos), y porque en muchos casos *glosan* el saber que convocan. La estructura de esa glosa se torna evidente en algunos casos: en *La traducción* existen conferencias y periodistas que convenientemente preguntan por las teorías de la traducción, *En busca de Klingsor* presenta largos párrafos están dedicados a explicar, con el tono de un informe científico, los descubrimientos de la física moderna. Se trata de ejemplos extremos, pero elocuentes: poco revelan a “los que saben” estos relatos de biblioteca. Se trata, en verdad, de una profunda disimetría en la que aquel que sabe (la instancia narrativa) divulga al que no sabe (el lector) lo que descubrió en su recorrido por el mundo de la academia.

Ambas características se nos presentan como correlativas, puesto que estos relatos confirman los lugares del saber y de la narración: uno legitima al otro. En estos relatos sí existen ejes de jerarquía, pero aparecen configurados de antemano, preconcebidos por las clasificaciones de los archivos y las bibliotecas. En la medida en que estos saberes pautan el orden del relato y este no los contradice, sino que se construye en sus intersticios, los personajes se nos presentan cumpliendo el papel de sabios o el de comparsas de los “verdaderos” sabios. Es por lo tanto necesario en *Los impostores*, del colombiano Santiago Gamboa, que los protagonistas busquen libros que

¹²³ Recientemente, Leonardo Valencia ha señalado que el cosmopolitismo de Borges, Pitol o Germán Espinosa ha sentado las bases para “entender la normalización de esa errancia que, bajo diferentes registros, se reforzó en la década del noventa del siglo XX.” Ver Leonardo Valencia, “El tiempo de los inasibles”, en *El síndrome de Falcón*, Quito, Paradiso editores, 2008.

sabemos que van a encontrar y que exhiban saberes que sabemos que poseen, o que Platón hable en *La caverna de las ideas* como imaginamos que hablaría Platón.

Así, el saber es central en estos relatos, pero este saber es una tarea previa a la escritura, que exhibe más el saber del experto para moverse en este orden que la posibilidad misma de producir o descubrir un orden. No existe, entonces, la construcción de un verdadero sujeto del conocimiento, en la medida en que el relato se construye volcando categorías preconcebidas. Dado que es este el sostén ideológico de estas ficciones, la conclusión lógica es una disociación entre saber y relato, porque el relato sucede alrededor del saber y su posesión, pero rara vez es un relato sobre cómo se obtiene ese saber. En este sentido, resulta sintomático que *En busca de Klingsor* concluya con los delirios paranoicos del narrador, o que *La obra literaria de Mario Valdini* termine con la revelación de que la obra inconclusa que busca el académico protagonista es una copia manuscrita, la misma que Valdini había publicado treinta años antes.

Estas dos tendencias de la narrativa latinoamericana se nos presentan como el último avatar de la pregunta por la capacidad de contar en el siglo XX. Si el relato es, desde Benjamin a Hayden White, una de las formas privilegiadas de construir un lazo social, de ligar lo individual a lo interpersonal en la medida en que todo relato articula la experiencia con los saberes de un grupo de pertenencia, los textos de estas dos tendencias parecen comentario inquietante sobre las formas de lo social contemporáneo. En estos relatos lo individual, identificado con lo único, y lo social, identificado con el saber de una sociedad, aparecen disociados. Así, para el primer grupo, lo social comienza y termina con aquello inmediato a la voz narradora y las formas de la narración se debilitan, de manera tal que lo social tiende a desaparecer. Para el segundo, en cambio, todo ya fue dicho y ordenado antes, el relato, pese a todas las contorsiones a

las que lo someten sus autores, se mantiene robusto porque ya viene programado con los saberes que se exponen en el texto. Así, nada puede aprenderse en estos relatos, porque todo se sabe de antemano: o el lector conoce las contraseñas, o el enunciador todo lo explica y los personajes se mueven entre esos saberes. Sólo le queda al texto la posibilidad de actualizar esos saberes en la contraseña o en la divulgación.

En el fondo, se trata de posiciones que permiten construir polos de conflicto. Son posiciones que pueden ser (y han sido) defendidas con ardor: el prólogo a *Mc Ondo* y el *Manifiesto Crack* resultan expresiones extremas de los principios que analizan estas reflexiones. El éxito que ambas propuestas han tenido confirma su sintonía con el estilo de época contemporáneo. Existe, sin embargo, un tercer grupo posible de narraciones que ha resultado menos visible y que, tal vez por eso, sea más difícil de caracterizar.

3. 3. El estupor.

La lectura de relatos como *Los cautivos* (2000), de Martín Kohan; *Salón de belleza* (1994), de Mario Bellatin o *Que me maten si...* (1997), del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa deja la impresión de que algo difícil de definir se ha instalado en la escritura. Algo incómodo, relacionado con la comprensión y el saber, parece desacomodar el relato.

En efecto, aun cuando en estos relatos podamos encontrar un entramado narrativo “pleno” (como en *Los cautivos* o en “Pelando a Rocío”, de Fuguet, incluido en *Sobredosis*, 1990), los relatos se construyen sobre una doble carencia. Por una parte el foco narrativo resulta insuficiente para revelar los sentidos del relato. Esos sentidos, que, de ser articulados, transformarían al relato en “realista” permanecen elididos a lo largo del relato o bien excesivamente desarrollados. En *La diabla en el espejo* (1999), de Horacio Castellanos Moya, Olga María es una voz crispada que cuenta cómo su

“mejor amiga” fue asesinada: esa voz, que destila orgullo de clase, que es maledicente y atolondrada para contar, parece la menos indicada para contar los hechos. En *Salón de belleza*, por el contrario, todo el relato se construye con una voz seca y carente de emotividad, que borra toda referencia espacial o personal. Algo sucede más allá de los relatos y los ordena, pero ese “más allá” permanece incomprensible para el narrador. Por exceso de explicaciones o defecto de comprensión, ninguno de los narradores diegéticos que tienen estos relatos resultan confiables. Así, se alude todo el tiempo a un episodio, o a una figura ausente, que existe más allá de la voz narradora y del foco narrativo. Un episodio que guía los hechos, pero que no puede explicarse a partir de los saberes que refiere la voz narradora.

En este sentido, estos relatos formulan una relación enunciativa diferente: no existe aquí ni la complicidad ni la docencia, estos relatos *desafían* al lector. En la medida en que se refieren a episodios específicos, reconstruidos con detalle, pero nunca nombrados, se construye un lector que debe colegir más allá de lo narrado para dar sentido a los hechos. No se trata aquí de “metarrelatos”, de textos que explícitamente cuestionan la posibilidad de construir un relato o de “relatos cifrados”, en los que “no se cuenta” y sin embargo por desplazamientos metafóricos se percibe aquello ausente.¹²⁴ En los textos que nos ocupan, en cambio, el relato está lleno de peripecias y de “efecto de realidad” (en *Salón de belleza* se nos cuentan los rituales del travestismo, en “Pelando a Rocío”, se cuentan todos los detalles de la vida cotidiana de dos chicas “bien”). Lo que falta, lo que se percibe que falta, es la explicitación de la lógica que articula todos esos episodios. Se trata de relatos que ven *demasiado cerca* de la historia

¹²⁴ Sylvia Saïtta (op. cit., pág. 24) resume algunas de las modalidades de la literatura argentina de los ochenta: Se trató de una literatura que ensayó modos de representación en los que prevalecieron los mecanismos de desplazamiento y metaforización junto con el uso de la elipsis narrativa, el fragmento, la alusión, la ausencia de referentes políticos, el estilo conjetural” y señala, siguiendo a Miguel Dalmaroni, que ese estilo ha dado lugar a un nuevo modo de representar la historia reciente en el que se apuesta “por la construcción de una trama y una vuelta a los procedimientos del realismo”. La tendencia que aquí reseñamos se solapa (aunque no coincide plenamente) con esta nueva línea de la narrativa argentina.

y por eso pueden referir cada episodio y registrar la articulación entre los hechos, pero se revelan incapaces de enunciar esa lógica. En *El arma en el hombre* (2001), de Castellanos Moya, por ejemplo, sabemos qué armas porta nuestro héroe, su entrenamiento y las ejecuciones que realiza. Sin embargo, la deriva del protagonista permanece incomprensible si no se consideran los acuerdos de paz en Centroamérica.

Así, el sentido de la experiencia es parte del trabajo del lector, porque para sus protagonistas los hechos permanecen opacos. En lugar de afirmar algún tipo de saber estos textos exhiben la ignorancia o la imprecisión y hacen del proceso de conocimiento parte esencial de sus estrategias narrativas.¹²⁵ Así donde otros relatos afirman que saben, que el saber puede compartirse en el reconocimiento simétrico (pasando contraseñas) o en el aprendizaje complementario (dando cátedra), estos relatos se construyen en un desafío enunciativo. Es necesario entonces leer entre líneas las declaraciones de los narradores, buscar contradicciones y referir el texto a un horizonte temático “externo”. En el límite, ese blanco en la asignación de sentidos hace peligrar la posibilidad misma del sentido de las acciones. En este punto, la diferencia con los relatos de la biblioteca y con los de la contraseña se hace evidente: aquí la posibilidad de construir relato depende del saber que se pone en juego o se escamotea, mientras que en aquellos el saber construye posiciones enunciativas de las que no depende el tejido narrativo.

Inclusive cuando se trabajan los conocimientos producidos por instituciones una ironía en el tono los recorre y cuestiona la posibilidad del conocimiento que los instituye. En *Los cautivos*, de Kohan, la novela histórica aparece sometida a un proceso

¹²⁵ Hayden White (en “La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica”, incluido en *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003) ha señalado cómo la conciencia del “acontecimiento modernista” (esos episodios como los genocidios, las bombas atómicas, la degradación ambiental, impensables antes del siglo XX) produce relatos que cuestionan la posibilidad de representar la historia. Esa dificultad, que recorre la literatura del siglo XX, aparece de un modo característico en textos producidos durante la década de los noventa. En relación a los planteos de White, Josefina Ludmer ha señalado, en una perspectiva diferente, la caída en desuso de la oposición ficción / testimonio (que fuera central para pensar la literatura latinoamericana durante las décadas de los setenta y ochenta) como rasgo distintivo de la ficción contemporánea (ver Josefina Ludmer; “Literaturas postautónomas 2.0”, en <http://www.loescrito.net/index.php?id=159>, consultado el 18-12-08).

de corrosión que comienza por la ausencia de Esteban Echeverría (que promete el paratexto) y termina por el tono irónico con el que trata a los personajes que, en la línea de los conocimientos del crack, por ejemplo, serían retratados con el tono neutro del conocedor. Inclusive cuando se trate con tono “profesoral”, los conocimientos históricos terminan contando una historia delirante, que contradice frontalmente, por el absurdo, la historia como la conocemos (“Cómase un tamal mi general”, del mexicano Edgardo Bermejo Mora, cuenta cómo Pancho Villa se unió a la Revolución para comer los más ricos tamales, o “La traición más grande del mundo contada por un traidor que fue traicionado por aquellos que dicen que nunca traicionan”, de Sergio Gómez, en el que la desaparición del Che Guevara en La Higuera es literal, a manos de un mago) o las categorías estables del saber institucional (*El último campeonato mundial*, de Pedro Ángel Palou, contiene índices onomásticos incluso de personajes que no están en el texto de la novela).¹²⁶ Así, estos relatos postulan una desestabilización en la relación entre saber y relato. En verdad, la ironía, la imposibilidad del sentido recto, resulta constitutiva.¹²⁷

Así, los narradores de estos textos se nos presentan como distantes con respecto a los hechos narrados (la “frialidad” de los narradores de Mario Bellatin o la ironía de *El último campeonato mundial* son modos característicos) o bien, si se trata de una primera persona, como ineficaces o insuficientes a la hora de contar qué sucede (es el caso de *El arma en el hombre*, de Horacio Castellanos Moya). Lo que se percibe es una especie de desacomodamiento frente al mundo, que precede a la construcción del relato, y de la que el relato daría cuenta en su desfase entre narrador y enunciador.

¹²⁶ Beatriz Sarlo (op. cit.) ha señalado la reescritura de la historia como absurdo para algunos relatos contemporáneos.

¹²⁷ Para White, el discurso irónico se caracteriza por no poder “decir nada directamente, porque no tiene confianza en el poder de las palabras para representar ‘cosas’ o ‘pensamientos’”. Ver Hayden White, “El discurso de Foucault”, en *El contenido de la forma*, op. cit.

Así, la capacidad de aprehender lo real por medio del relato también aparece como problemática. Sin embargo estos textos se instalan ahí donde otros creen que el reconocimiento o la docencia pueden superar esa crisis. Estar en la crisis: exhibir las dificultades de contar un saber estable, desafiar los saberes del lector, parece constituir la divisa de estos relatos estupefactos.

3. 4. Coda

En “El narrador”, Walter Benjamín proponía que el siglo XX comenzaba con el fin de la experiencia. Este fin, que en “El narrador” parece melancólico y en “Experiencia y pobreza” es celebrado con euforia, sería la marca del siglo XX en la medida en que es cada vez menor la capacidad de dar sentido a los acontecimientos.¹²⁸

Uno de los rasgos centrales del tipo de narración que a Benjamin le interesa es su orientación práctica: las narraciones sirven (en la escena primitiva que diseña) para algo, tienen una “secreta utilidad”. Esa utilidad no viene dada por los saberes que el texto menciona (de ahí que el mayor enemigo de la narración sea la información: ahí donde la información se agota, la narración atesora), sino antes bien son la conexión con una experiencia que activa un saber que la narración atesora (“El consejo no es tanto respuesta a un interrogante, como una propuesta ligada a la secuencia de una historia que se va desarrollando”).¹²⁹

¹²⁸ Ver Walter Benjamin; “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1986 y “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Planeta, 1994. Benjamin señala que la capacidad de dar sentido a los hechos sucede sólo con la muerte y que, en este sentido, el narrador toma en préstamo la autoridad de la muerte. Tal vez pueda afirmarse que la decadencia de la capacidad de narrar depende de la aparición de un nuevo tipo de muerte, lo que Hayden White denomina “el acontecimiento modernista” (“La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica”, op. cit.).

¹²⁹ Benjamin, “El narrador”, op. cit. pág. 192. En “Breves malabarismos artísticos” (incluido en *cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1992, pág. 152) Benjamin señala: “El mérito de la información pasa en cuanto deja de ser nueva. Ella sólo vive en ese momento. Debe entregarse a él y explicarse sin perder tiempo. Pero con el relato sucede otra cosa: él no se agota, sino que almacena la fuerza reunida en su interior y puede volver a desplegarla después de largo tiempo”.

La relación entre saber y relato no es entonces representacional, sino que el saber funciona como un sentido encapsulado, que sólo puede reponerse en la circulación social del relato. Así, estas estructuras narrativas esconden un saber. La lógica de ese saber es la de una contradicción: de las secuencias que el relato despliega no parece desprenderse la conclusión, que entonces llega como una sorpresa. El saber que esconde la narración es la lógica de las acciones que estructuran el relato.¹³⁰ En este sentido Benjamin señala en “Sombras breves” que todo saber debe ser contradictorio, debe de algún modo resultar incomprensible para comprimir la fuerza de la utilidad y provocar el pensamiento.¹³¹

Así considerado, la lógica misma del relato contiene un saber, que al encontrarse con un oyente produce un suplemento, su utilidad. Esa utilidad es un “exceso” con respecto a la forma del relato: no está incluida en nada de lo que se dice, ni es necesaria para su formulación narrativa, existe en la interacción entre oyente y narrador.¹³² La desaparición de ese exceso, de esa relación que constituiría una forma básica de socialidad es, en “Experiencia y pobreza”, la fuerza que guía al arte contemporáneo: la construcción de un nuevo lenguaje que prepara a “los nuevos bárbaros”.

Los relatos de la contraseña y los del conocimiento dan por perdido ese suplemento y, consecuentemente, sostienen la narración en modos de la información. En efecto, tanto la contraseña generacional como el conocimiento disciplinar a los que estos textos refieren parecen agotar todo saber en la referencia porque nada puede aprenderse por la narración. Todo ya ha sido dicho y el destino de la narración es la identificación o la pedagogía. Estos textos son entonces representantes cabales de los nuevos bárbaros que engendrara el siglo XX y la novela decimonónica. Desencantados

¹³⁰ En ese sentido, el modo privilegiado de la narración a la que se refiere Benjamin son las parábolas.

¹³¹ Ricardo Piglia, heterodoxo lector de Benjamín, señala la contradicción como eje del relato en sus sus “Tesis sobre el cuento” (incluido en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000).

¹³² En “Experiencia y pobreza”, Benjamin considera relatos en los que ese exceso ha desaparecido, lo que sugiere que las tesis de “El narrador” no se refieren a la narración sin más, sino a cierto tipo de narración.

los primeros, eufóricos los segundos, para ellos el fin del saber narrativo permite deshacerse de una historia de la que se sale aprovechando lo que han dejado sus ruinas.

Pero no hay vuelta atrás. La experiencia que vehiculiza la narración se ha perdido irremediablemente.¹³³ Lo que la tercera línea que reseñamos evidencia es el estupor que produce esa pérdida. La ironía, el desfase entre enunciación y narrador señala en estos relatos ese vacío que Benjamín indicara para los “saberes auténticos”. Sin embargo, se ha perdido el saber que la narración podría articular y se lo ha reemplazado por una información que debe buscarse fuera del texto. Ese gesto funciona estructuralmente como la contradicción que Benjamin predicaba de la narración oral. Pero también, como el reflejo de un miembro ausente, señala la pérdida de la capacidad de dar sentido a la experiencia por medio de la narración. Así, allí donde otros textos suponen que es posible agotar la experiencia, darle sentido por la vía de la información, estos relatos estupefactos repiten el gesto narrativo benjaminiano y señalan la ausencia de este sentido en el trabajo irónico de la lectura.

En el desarrollo de este trabajo se estudiará una modalidad específica de esa desconfianza en los saberes, aquella que puede relacionarse con las operatorias características de la novela policial.¹³⁴

¹³³ Martín Kohan señala, en *Zona urbana* (Buenos Aires, Norma, 2004), la ambigüedad de este concepto, puesto que en la lectura de “El narrador”, no termina de quedar claro si la experiencia ha muerto porque los lazos sociales se han disuelto o si se trata de una crisis de la representación.

¹³⁴ Sin duda, la narrativa contemporánea no puede reducirse a estas tres líneas. Sin embargo, es posible que textos y problemas que definitivamente quedan fuera de esta sucinta descripción tal vez puedan explicarse a partir de la tensión entre estas líneas. *Amphitryon*, de Ignacio Padilla, por ejemplo, o *Las Islas*, de Carlos Gamerro; son relatos que ponen en tensión el saber institucional y el duelo por la pérdida de las capacidades narrativas tradicionales.

También, a partir de estas inferencias, tal vez sea posible estudiar el impacto que en la década tienen dos escritores que no pertenecen a esta generación: Roberto Bolaño y Fernando Vallejo. Este impacto parece condensarse en la resolución de esta dicotomía en el centro de sus obras. En el caso de Bolaño se trata de una escritura en la que la narración se deshace bajo la presión de las diferentes voces que pueblan sus relatos, de las anécdotas que impiden que la primera persona se torne obsesiva. Estas “otras voces” se articulan con la misma precariedad con la que se articulan los saberes: largas tiradas de nombres y citas que mezclan lo “culto” y lo “masivo”. Y en el fondo, por sobre todo el farrago la imposibilidad de ordenar un “relato” que ligue esos saberes con esta experiencia. En el caso de Vallejo se trata también de una narración desarticulada, una larga lista de episodios articulados sobre la errática memoria de un narrador obsesivamente concentrado sobre sí mismo. El saber de “la biblioteca”, en el

caso de Vallejo está concentrado en esa voz crispada, que confronta su saber con la imposibilidad de ordenar el mundo a partir de ellos.

Pero por detrás y por arriba de estas escrituras aparece aquello silenciado o elidido en las tres tendencias que comentábamos: el trauma de la historia. En el fondo, la pregunta que se hacen Vallejo y Bolaño es la misma, es aquella que los escritores de los noventa parecen incapaces de responder y prefieren elidir para construir su escritura: ¿por qué es imposible hoy articular un relato pleno? ¿Por qué hoy se nos presenta el saber moderno como inútil para aprehender el sentido de lo que vivimos?

**Los dos umbrales de la ficción
policial latinoamericana**

El modo en que los textos que estudiaremos se articulan con el campo literario tiene como condición de posibilidad el emplazamiento específico del género policial en la literatura contemporánea. La historia de ese emplazamiento puede imaginarse configurada alrededor de dos momentos en los que el estatuto del género cambia cualitativamente. Por una parte, la década del cuarenta es el momento en que la ficción policial se torna en un género de masas. Por otra, la década del setenta es el momento en el que el género se torna un objeto “literario”.

La década del noventa, como veremos, se configura como un momento de crisis que, aunque no llega a conformar un tercer umbral, parece llevar hasta las últimas consecuencias las rupturas producidas durante la década del setenta. Ese es el escenario genérico en el que se presentan las ficciones que estudiaremos.

El origen de esos cambios puede, sin embargo, encontrarse en los rasgos menos estudiados de nuestro primer umbral. En efecto, durante la década del cuarenta, mientras se gestaba la literatura policial de masas, también se gestaba un grupo de lecturas que, articuladas por los herederos de las vanguardias, habrían de cambiar el modo de pensar las relaciones entre cultura de masas y literatura.

1. Primer umbral: Mercado, género, vanguardia.

Según consenso general, el origen del género policial en la literatura latinoamericana puede situarse entre la década del treinta y el cuarenta. En esos años los países luego identificados como productores privilegiados de relato policial estabilizan los modos de circulación del género: *Selecciones policíacas y de misterio* (revista en la que se dan a conocerse autores locales) comienza a publicarse en México en 1946 dirigida por Antonio Helú; en 1945, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares comienzan a editar en Buenos Aires la colección “El séptimo círculo” (que incluye autores argentinos y notas de los editores y sus allegados –como Manuel Peyrou- sobre

los diferentes volúmenes). Durante la década se publican también las primeras colecciones de cuentos policiales identificados como tales: *La obligación de asesinar* (A. Helú, 1946), *Las 9 muertes del padre Metri* (Leonardo Castellani, 1942) y *La espada dormida* (Manuel Peyrou, 1944). Mientras Luis Insulza Venegas (bajo el seudónimo de L.A. Isla) publica en 1947 *El indiferente* en Santiago de Chile. También aparecen las primeras novelas policiales identificadas como tales: *El estruendo de las rosas* (Peyrou, 1948) y *El asesino desvelado* (1946), de Enrique Amorim (ambas en “El séptimo círculo”); en Chile Camilo Pérez de Arce (con el seudónimo de Guillermo Blanco) publica en la colección “La linterna”, en Santiago, *Los minutos acusan* y Luis Insulza Venegas, en 1947, en la misma colección, *El crimen del parque forestal*. En México, en 1944, aparece *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli. Es decir que hacia el fin de la década, el género cuenta con revistas especializadas, colecciones masivas y libros que se identifican con él.¹³⁵ Casi de inmediato se producen las primeras antologías nacionales: en 1953 Rodolfo Walsh edita los *Diez cuentos policiales argentinos*, en 1955 María Elvira Bermúdez da a conocer *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*. Ambas antologías fueron precedidas en 1951 por *Antología de los mejores cuentos policiales*, preparada José Navasal y publicada en Santiago, que incluye representación chilena e incluye un bosquejo de las versiones nacionales del género.

¹³⁵ Para mayores precisiones se puede consultar con provecho *Asesinos de papel*, de Jorge Lafforgue y Jorge Rivera (Buenos Aires, Colihue, 1996), así como los prólogos de Ramón Díaz Eterovic a *Crímenes criollos. Antología del cuento policial chileno* (Santiago de Chile, Mosquito Editores, 1994), y de María Elvira Bermúdez a *Cuento policíaco mexicano. Breve antología*, México, Premiá, 1987 y el conjunto de ensayos compilado por Miguel Rodríguez Lozano y Enrique Flores, *Bang!Bang! Pesquisas sobre la narrativa policiaca en México*, México, Universidad Autónoma de México, 2005. Para precisiones globales sobre el período ver el prólogo de Donald Yates a *El cuento policial latinoamericano* (México, De Andrea, 1964) y el Prólogo de Vicente Francisco Torres a *El que la hace... ¿la paga? Cuentos policíacos latinoamericanos* (Lima, Aique, 2006).

No quiere decir esto que en décadas previas no hubieran existido relatos policiales.¹³⁶ Esta lista apresurada, por el contrario, intenta señalar el carácter cualitativamente diferente que suponen estas publicaciones.¹³⁷ En efecto, no se trata ya de textos dispersos, que podían leerse en continuidad con otros fenómenos (como el cuento fantástico o el periodismo), sino del recorte de un campo propio, reglado, de una circulación específica (que implicaba ciertas normas paratextuales: colores en las colecciones, ilustraciones “atrevidas”, circulación en kioscos, etc.).¹³⁸

Este momento de condensación de rasgos tiene antecedentes y pretextos, que ayudan a explicar sus rasgos salientes.¹³⁹ Uno de los rasgos menos estudiados de ese proceso fue la aparición de un conjunto de textos críticos que contribuyeron a la circulación de la novela policial.

Como se verá, la consolidación de un mercado del libro popular es correlativa de la aparición de esta crítica que heredera de los proyectos de las vanguardias. Así, el primer umbral de la ficción policial en América Latina puede pensarse como la

¹³⁶ Aquí y allá se encuentran ejemplos notables: ya a fines del siglo XIX Eduardo Holmberg había publicado “La bolsa de huesos”, en 1903, Horacio Quiroga, “El triple robo de Bellamore”, en *Caras y caretas*; entre 1913 y 1921 Alberto Edwards, en *Pacífico Magazine* las aventuras de Román Calvo, “el Sherlock Holmes chileno” (sintomáticamente los cuentos de Edwards no se recopilaron hasta 1953). Se trata, sin embargo, de fenómenos aislados, que todavía no definen un campo de operación para sus principios formales. Por lo demás, aquí no referiremos a lo que tradicionalmente se entiende por “relato policial latinoamericano”, es decir, relatos cuyo horizonte referencial es América Latina. Debe decirse sin embargo, que en paralelo con estos desarrollos, existen desde principios de siglo y al menos hasta entrada la década del cuarenta, una serie paralela de relatos escritos con seudónimo “inglés” y ambientados en Europa o Estados Unidos (cuentos de Camilo Pérez de Arce, de Luis Enrique Délano, de Carlos Werner, de Eduardo Goligorsky, etc.) cuya estudio y ubicación en la historia del género es todavía una materia pendiente.

¹³⁷ Una lista apresurada: una lista más detallada debería incluir un retrato cualitativo de esta expansión. Por un parte, el fenómeno que cristaliza en la década no debería olvidar las múltiples revistas que, al menos en México y Argentina venían publicando desde principios de siglo cuentos policiales, y aun cuentos policiales latinoamericanos. Por la otra, la aparición de relatos como “La muerte y la brújula”, de Borges, cuya influencia no puede exagerarse o el trabajo como traductor de Reyes, si bien pueden pensarse a la luz del fenómeno que se inicia en los 40, se articulan con series de las que es imposible dar cuenta aquí.

¹³⁸ Esta fijación metadiscursiva, sumada a la previsibilidad en la circulación, garantiza la estabilidad necesaria para la constitución genérica. Ver Oscar Steimberg; “Diez proposiciones sobre el género”, en *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, ECA, 1991

¹³⁹ Para un estudio del momento de emergencia del relato policial (limitado al caso de la literatura argentina), ver Ezequiel De Rosso: “Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción” en Celina Manzoni (directora), *Rupturas*, tomo 7 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2009.

coincidencia a veces incómoda entre mercado y vanguardia. Los aportes de uno y otro lado de “la gran división” (el caso policial y una reflexión específicamente latinoamericana sobre el género) darán forma al policial latinoamericano.¹⁴⁰ Conforme su valoración social cambie, asistiremos a la decadencia de esa alianza y a la formación de un nuevo espacio e el que el género encontrará un nuevo umbral.

1.1. De la vanguardia al género: la reflexión crítica

1.1.1. Algunas críticas

La constitución plena del género policial durante la década del cuarenta depende de dos condiciones centrales. La primera es la estabilización de una serie de procedimientos textuales (la relación entre un investigador y el estado, la puesta en relación de un crimen con una investigación, la constitución de un espacio local para las ficciones) cuya emergencia puede rastrearse en fenómenos literarios previos (el naturalismo y el modernismo decimonónicos, la expansión de la cultura de masas, la aparición de nuevas capas lectoras). La segunda condición es la aparición de una serie de metadiscursos que, por la vía del prestigio de sus autores, contribuye a legitimar la lectura del género.

El hecho es conocido en el caso de Borges y de Arlt. Existen, sin embargo otros textos que, hacia 1945, contribuyen a la valoración positiva de la novela policial en diversos países latinoamericanos. Textos de Xavier Villaurrutia, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti o José Antonio Portuondo, figuras centrales del campo

¹⁴⁰ La “gran división” es, para Andreas Huyssen, la lógica íntima de la modernidad estética: la tensión entre “arte culto” y “cultura de masas”. Según Huyssen, sólo la vanguardia logró postular, durante la modernidad, un modo diferente de relación entre ambos polos. Ver Andreas Huyssen; “La dialéctica oculta: vanguardia – tecnología – cultura de masas” en *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

literario latinoamericano construyen por esos años una serie de argumentos en torno a la novela policial que se tornarían canónicos.¹⁴¹

Recordemos, una vez más, los argumentos borgeanos. Borges, en su famosa polémica con Caillois en 1942, afirma:

Mediocre o pésimo, el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace. Interjecciones y opiniones agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar.¹⁴²

Dos argumentos interesan aquí. Por una parte, Borges reivindica la cualidad formal, de “orden”, del relato policial. Por el otro, señala el valor de la narración “bien formada” (“el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace”).¹⁴³

En 1945, un amigo de Borges, Alfonso Reyes, afirmaba: “[La novela policial] Descansa el corazón, y trabaja la cabeza como con un enigma lógico o una charada, como con un caso de ajedrez”, y luego, ante los ataques de que es víctima la novela policial por ser sólo una “fórmula”, aclara: “Después de todo ‘fórmula’ es ‘forma’, y no le está mal a la novela, tan orillada por naturaleza a los desbordes, y más en los últimos tiempos, un poco de forma”. El texto termina sugiriendo que el juego que comporta la novela policial permite la “catarsis”, que la “acaso novela oficial realiza

¹⁴¹ Todavía hoy, cuando se plantean debates sobre el género policial en su vertiente “clásica”, la que impera por esos años se recurre (para rebatirlos) a los argumentos planteados por estos autores.

¹⁴² Publicado originalmente en *Sur*, año XII, N° 91, abril de 1942. Recopilado luego en *Borges en Sur*, Buenos Aires, Emecé, 1999 El argumento había sido formulado por Borges ya en 1933. En “Leyes de la narración policial” (*Hoy Argentina*, Año I, N° 2, abril de 1933. Reproducido en *Textos recobrados*, Buenos Aires, Emecé, 2007) se afirma: “la organización y la aclaración, siquiera mediocres, de un algebraico asesinato o un doble robo, comportan más trabajo intelectual que la casera elaboración de sonetos perfectos”.

¹⁴³ La reivindicación del “orden”, del rasgo formal de un relato sería famosamente defendida en el prólogo a *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares. Allí se especifica por qué el orden es diferente de lo “bien formado” de un relato: la novela policial no se opone a la “novela psicológica” sólo por tener “un principio, una trama y un desenlace”, sino porque tiene “intrínseco rigor”: “la novela característica, ‘psicológica’ propende a ser informe.” Borges agrega que la novela de aventuras (que relaciona con la literatura policial) “no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada.” El énfasis en la artificialidad, conviene recordar, sería un efecto del paso de Borges por la vanguardia. Ver Beatriz Sarlo; “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo” en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007. La cita del prólogo fue tomada de “Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel*”, en *Prólogo con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Alianza, 1998.

imperfectamente". Se liga así la novela policial (su juego formal) con la literatura clásica: "Interés de la fábula y coherencia de la acción. Pues, ¿qué más exigía Aristóteles? La novela policial es el género clásico de nuestro tiempo".¹⁴⁴

En 1946, Xavier Villaurrutia prologaba el primer libro mexicano de cuentos policiales, *La obligación de asesinar*, de Antonio Helú, con estas palabras:

Con relación a la novela-ensayo, a la novela biografía, a las biografías novela, las novelas policíacas tienen la ventaja de ser, al menos, policíacas, lo que equivale, de una vez por todas, a asegurar un alimento más o menos rico en las sustancias que el lector busca para su nutrición.

El argumento opone más o menos los mismos enemigos que opusieran Borges y Reyes, pero además reivindica explícitamente el lugar de la repetición que garantiza el pacto de lectura genérico.¹⁴⁵ Más adelante, y uniéndose a Reyes, Villaurrutia afirma que la novela policial proporciona una "catarsis, una purificación del lector que deberá experimentar una sensación de alivio y descanso."¹⁴⁶

También en 1946, José Antonio Portuondo comenta:

La novela policial, en efecto, restaura el sentido propio del género que en sus formas más cultas o más artísticas está desapareciendo a nuestra vista para disolverse en la lírica con Joyce y con Virginia Wolf, o para retornar a la épica, como ya había advertido José Carlos Mariátegui, con la soviética y con nuestra propia novelística hispanoamericana.¹⁴⁷

Como se ve, el trasfondo que sostiene todas estas opiniones es doble. Por una parte, la novela policial vendría a ser el espacio privilegiado de los procedimientos formales, del juego intelectual, que se opondría entonces a la condición amorfa en que

¹⁴⁴ "Sobre la novela policial" [1945], en *Prosa y poesía* (ed. James Willis Robb), México, Rei, 1987. Aunque en apariencia banal, debería destacarse el hecho de que Reyes reivindica la novela policial antes que el cuento, lo que, dado el ardor con el que Borges defendió el cuento como epítome del género, colocaría a Reyes y a Borges en polos opuestos del espectro.

¹⁴⁵ Los mismos enemigos: la literatura "oficial" que cuestiona Reyes. Escribe Villaurrutia: "El estilo de Antonio Helú no lo pone en peligro de instalarlo en la Academia de la Lengua, ni en ninguna otra Academia, cosa que, estoy seguro, no sólo no le preocupa, sino que le haría temblar".

¹⁴⁶ Xavier Villaurrutia, "Prólogo" a *La obligación de asesinar*, de Antonio Helú [1946], incluido en *Obras*, México, FCE, 1966.

¹⁴⁷ José Antonio Portuondo; "En torno a la novela detectivesca", citado por Leonardo Acosta en *Novela policial y medios masivos*, La Habana, Letras Cubanas, 1986.

ha “degenerado” la novela contemporánea. Así presentado el problema, las posiciones varían desde la oposición a la novela vanguardista (Portuondo) hasta la oposición a la novela “digresiva” y amorfa (Borges, Villaurrutia). En todos los casos, sin embargo, la novela policial se presenta en un juego de oposiciones en el que el “formalismo” pareciera ser el polo deseable de la oposición, el que permite recomponer el valor de la trama, en un sentido “clásico”.

Pero ¿cuál es el motivo por el que escritores tan disímiles como Portuondo y Borges defiendan con argumentos tan similares un género tan poco considerado por la literatura “oficial”? Portuondo sugiere, por ejemplo, que su lectura de la novela policial viene a completar afirmaciones de Mariátegui sobre el estado de la novela moderna. Pero es otro escritor sudamericano quien formula nítidamente la hipótesis que aquí ofreceremos.

En *Marcha*, en Montevideo, el 6 de diciembre de 1940, Juan Carlos Onetti afirma que “el individuo es una cosa liquidada” y en tono de arenga concluye citando a Mayakowski:

puestos a elegir entre un poema dedicado a la guerra que azota al mundo y una novela de trescientas páginas donde se estudie sabiamente las reacciones producidas en el personaje por un drama de adulterio, nos quedamos con una buena novela policial de Philo Vance, escrita por SS Van Dine, de la firma social Van Dine, Van Dine y Van Dine.¹⁴⁸

En efecto, lo que se impone en todas estas lecturas, en el objeto de la reivindicación (pero también en los modos en que se formula el objeto de ataque), lo que une a todos estos escritores es justamente su interés en décadas previas por la literatura de vanguardia.¹⁴⁹ Ya sea por la pertenencia a estos movimientos (Borges y el

¹⁴⁸Citamos por la reedición en Juan Carlos Onetti; *Cuentos secretos. Periquito el aguador y otras máscaras*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1986.

¹⁴⁹El objeto del ataque: en el “Manifiesto Estridentista Número Tres” (fechado en julio de 1925), los estridentistas declaran que “Sólo los espíritus académicos siguen confeccionando sus OLLAS PODRIDAS con materiales manidos” y en el “Llamamiento” (fechado en noviembre de 1924) Evaristo Ribera Chevremont exhorta “Rechazad esa literatura oficial que viste el mismo color y usa el mismo

ultraísmo, Villaurrutia y *Contemporáneos*) o por el interés con el que siguieron los debates de la vanguardia (Reyes, Portuondo).¹⁵⁰ De ese interés y sus formas (el tono polémico, la reivindicación formalista, la lectura del género a través de Chesterton, etc.) parece venir la defensa de los cuarenta.

Defensa que, debe decirse, tal vez pueda pensarse como un modo específico de pensar el género en Latinoamérica. Dos textos contemporáneos a estos que comentamos pueden servirnos para verificar en qué medida la alianza entre género y vanguardia (en una permanencia curiosa luego del fin su momento heroico) produjo un modo particular de leer en el continente.

El argumento en favor del formalismo, del “juego”, por ejemplo, había sido presentado antes, pero quienes lo hicieron (principalmente escritores de novelas policiales) nunca pretendieron con esto confrontar con lo que Reyes llama la “novela oficial”.¹⁵¹ En este sentido, Howard Haycraft afirmaba en 1957 de las novelas policiales: “Some read them for the intellectual challenge of the puzzles they present; others for the vicarious pleasures of the chase”.¹⁵² Así, aunque los autores aquí mencionados no eviten mencionar el “placer vicario” de la lectura de novelas policiales, el juego formal que comporta el género es una herramienta que pone en pie de igualdad a la novela policial con respecto a la novela “oficial”. El mismo Raymond Chandler, que deploraba el “formalismo” de la novela de enigma y que en otros sentidos fue tan

sombrerito de maestro de escuela”. La misma retórica, por cierto que apaciguada, comunica la reflexión sobre la novela policial con el manifiesto vanguardista. Las citas fueron tomadas de Celina Manzoni (selección y prólogo); *Vanguardistas en su tinta*, Buenos Aires, Corregidor, 2007 y Nelson T. Osorio (Edición); *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, biblioteca Ayacucho, 1988.

¹⁵⁰ Algunos años más tarde, en 1953, otro lector atento de la vanguardia, Luis Alberto Sánchez (en *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid, Gredos, 1976) afirmaba esta relación: “La novela policial ‘up-to-date’ se nutre de elementos metafísicos e imaginistas. Su filiación pertenece a la misma familia dactilar y antropométrica de las novelas-poemas: *La casa de cartón* [...], por Martín Adán; *Novela como nube* [...] por Gilberto Owen”.

¹⁵¹ Al comienzo de sus “Twenty rules for writing detective stories”, S.S: Van Dine (el creador de Philo Vance) declara que “The detective story is a kind of intellectual game. It is more--it is a sporting event.”. Ese énfasis en el “juego” es considerablemente diferente del énfasis que proponen Borges o Reyes.

¹⁵² Howard Haycraft; “Introduction”, en Howard Haycraft y John Beecraft (eds.); *A treasury of great Mysteries*, New York, Doubleday, 1957.

combativo, se torna sensato a la hora de evaluar la calidad “literaria” de los relatos publicados por las revistas *pulp*: “Entre el humorismo monosilábico de la tira cómica y las sutilezas anémicas de los literatos hay una amplia extensión de territorio en la cual el relato de misterio puede o no ser un mojón importante”.¹⁵³ La operación analítica de los textos que aquí trabajamos, en cambio, no plantea una zona intermedia: entre la tira cómica y las sutilezas anémicas de los literatos, elige la tira cómica.

Este énfasis en el rasgo formal no deja de resultar sorprendente sobre todo si se atiende al hecho de que por los mismos años W.H. Auden (en 1948) y Edmund Wilson (en 1944) construían argumentaciones a favor y en contra de la novela policial que rescataban los mismos motivos que vimos en estos textos, pero con un signo diferente. Para Wilson, la novela policial resulta deleznable entre otras cosas porque no se “puede leer semejante libro, uno lo recorre para ver el problema solucionado; y no es posible interesarse por los personajes, porque no se les permite una existencia propia, aun en dos simples dimensiones”. Auden, que defiende la novela policial (aunque indica que “las novelas policiales no tienen nada que hacer con las obras de arte”), como Reyes y Villaurrutia, compara la novela policial con la tragedia griega. Sin embargo, en lugar de enfatizar la fórmula o el alivio que siente el lector al desanudarse la tensión del suspenso, destaca en qué medida la novela policial es producto del “sentido del pecado”. Así, para Auden, la novela policial es el producto de una dialéctica entre la culpa y la inocencia, entre el pecado y la conciencia del pecado: cuando el enigma se resuelve “una cura se ha efectuado, no por mí o por mis vecinos sino por una milagrosa

¹⁵³ Ver “Introducción” a *El simple arte de matar*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970. La primera edición del libro se publicó en 1950. Las reflexiones literarias de Chandler, tan celebradas un cuarto de siglo más tarde, no se oponen a “la literatura oficial”, sino que pretenden demostrar en qué medida la novela negra es un producto literario “serio”. Es esa posición la que lo lleva a la sensatez de dejar abierto el juicio (“puede o no ser importante”) sobre la calidad de la novela policial. Por lo demás, sus reflexiones pueden leerse en franca oposición a las de los escritores latinoamericanos. Escribe Chandler: “Un escritor que teme desbordarse es tan inútil como un general que teme equivocarse”. Las reflexiones de Reyes y Portuondo ubicarían nítidamente a Chandler dentro de la literatura “oficial”: como para Chandler, para la literatura “oficial” el género es una constrictión que debe ser desbordada por el verdadero “creador”.

intervención de un genio de afuera que quita la culpa al dar conocimiento de la culpa”.¹⁵⁴

Se trata, como se ve, de los mismos motivos que esgrimen Villaurrutia, Borges, Reyes y tal vez Portuondo. Pero los argumentos cambian, allí donde Wilson ve como demérito la pobreza psicológica, Portuondo y Borges ven como valor la repetición de una fórmula; ahí donde Auden ve la dialéctica de la culpa y la inocencia, Reyes ve un juego formal.¹⁵⁵

1.1.2. Relatos vanguardistas

Así es que tal vez podría afirmarse que en la reflexión vanguardista se encuentra gran parte del arsenal crítico que contribuirá a la articulación del género dentro del campo literario latinoamericano.¹⁵⁶ Pero también es posible pensar que, aun cuando no sean explícitas, las fuerzas que liberara la vanguardia serán capaces de explicar algunos de los movimientos posteriores de estos escritores dentro del campo literario de los cuarenta.

Pueden considerarse, por ejemplo, algunos de los relatos producidos por la vanguardia durante la década del veinte (década que, como vimos, no termina de articular un relato policial “latinoamericano” salvo en contadas ocasiones). Estos relatos utilizaron las normas del género policial y diseñaron una serie de estrategias que tal vez puedan explicar momentos posteriores de la historia del género.

¹⁵⁴ W. H. Auden; “La vicaría de la culpa”, en *La mano del teñidor* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999) y Edmund Wilson; “¿Por qué la gente lee novelas policíacas?”, Buenos Aires, CEFyL, 1996, mimeo.

¹⁵⁵ La “catarsis” a la que se refiere Reyes es llevada a cabo imperfectamente por la novela “oficial” por “ciertos agobios de seriedad y análisis”: “estos agobios de seriedad fácilmente paran en pesadeces –llevan a olvidar las energías primarias en juego –y a un juego superior se reduce el disfrute estético” Como se ve, aunque Reyes relacione la novela policial con la tragedia griega, su concepto de catarsis tiene que ver antes con la nitidez del conflicto (y su predecible resolución) que con la lógica del pecado. Ver Reyes, op. cit.

¹⁵⁶ De hecho, los defensores de la novela policial (inclusive quienes deploran el formalismo de la novela de enigma) usarán ese tono para sus reflexiones sobre la novela policial. Ver infra.

Los “usos” del policial son evidentes en diversos movimientos vanguardistas latinoamericanos. En 1926 Pablo Palacio da a conocer en *Hélice* “Un hombre muerto a puntapiés”, Arqueles Vela publica en *El café de nadie*, “Un crimen provisional” y el Grupo Minorista publica por entregas en *Social* la novela grupal *Fantoches 1926*. En 1931, Felisberto Hernández publica “La envenenada” y Vicente Huidobro escribe con Hans Arp “El jardinero del castillo de medianoche (novela policial)” que forma parte de sus *Tres inmensas novelas*, finalmente publicada en Santiago en 1935. A estos textos narrativos pueden agregarse las notas que publican Héctor Poveda en *1927.revista de avance* y Alejo Carpentier en 1931 en *Carteles*. Este conjunto muestra un interés por el género que no existe para otros géneros masivos (como el melodrama o la ciencia ficción).¹⁵⁷

El horizonte sobre el que estos relatos se recortan es el del modelo de la novela policial de enigma, en algunos casos siguiendo el modelo de Conan Doyle (el narrador de “Un hombre muerto a puntapiés” declara, a punto de comenzar su “investigación”: “Con todo, entre miedoso y desalentado, encendí mi pipa. Esto es esencial, muy esencial.”) o de Gaboriau (en *Fantoches 1926*, se describe a un personaje poseedor de

¹⁵⁷ El interés de la vanguardia por la novela policial no debería sorprender. Bertolt Brecht señalaba en 1926: “Naturalmente, hay que guardarse de apreciaciones estéticas para ver la relación entre las obras sumamente complicadas de Joyce, Döblin y Dos Passos y la novela policíaca de Sayers, Freeman y Rhode. Si, sin embargo, se ve la relación, se descubre que la novela policíaca, con todo su primitivismo (no sólo de tipo estético), satisface las necesidades de los hombres de una época científica incluso más que las obras de vanguardia.” (Bertolt Brecht; “De la popularidad de la novela policíaca”, incluido en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La Marca, 1992.). También es conocido el interés que los surrealistas mostraron por los relatos de Fantomas. Por lo demás, es posible afirmar que la novela de enigma es, en su momento “decadente” (el mismo momento de apogeo de la vanguardia) una novela que empobrece la psicología de los personajes, que sugiere que una novela puede escribirse con reglas (como las famosas veinte reglas de S.S. Van Dine), que torna la literatura un juego que, en el límite, pretende transformarse en otra cosa que literatura (de ahí los diversos planos, las preguntas dirigidas al lector, la proliferación de *dossiers* que pretenden acercarle al lector todos los datos). Es difícil entonces imaginar un género más cercano a los proyectos de la vanguardia (que redacta manifiestos, abjura del pacto psicologista y pretende destruir la idea de sujeto escritor). Para un desarrollo más extenso de estas cuestiones ver Ezequiel De Rosso; “Relato policial y vanguardia”, preprint.

“la rigidez de uno de aquellos jueces de Gaboriau”).¹⁵⁸ Sin embargo, la inestabilidad de los metadiscursos y las estrategias que ponen en juego los textos (que tienden a desestabilizar la lógica genérica) impiden hablar tanto de “relatos policiales”¹⁵⁹ como de “parodias”.¹⁶⁰

1.1.3. Dos cuentos: “Un hombre muerto a puntapiés” y “Un crimen provisional”.

“Un hombre muerto a puntapiés” de Pablo Palacio puede leerse en la articulación de los epígrafes (“¿Cómo echar al canasto los palpitantes acontecimientos callejeros?” y “Esclarecer la verdad es acción moralizadora”, ambos tomados de *El*

¹⁵⁸ Pablo Palacio; “Un hombre muerto a puntapiés”, en *Obras completas*, Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José; ALLCA, 2000 (los números entre paréntesis remiten a la paginación de esta edición) y AAVV, *Fantoches 1926*, La Habana, Editorial Capitán San Luis, 1993.

¹⁵⁹ Entre otras cosas, hablar de géneros, en el sentido estricto del término supone la existencia de metadiscursos consensuados y de una producción más o menos estable y continua que garantice los acuerdos que sostienen un sistema genérico. Como se verá, estos acuerdos no existen y en este sentido, aunque puede leerse el relato policial inglés como horizonte intertextual, difícilmente se pueda hablar de productos “genéricos”. Para un desarrollo de las condiciones genéricas, ver Oscar Steimberg; op. cit.

¹⁶⁰ Aquí preferimos hablar de “usos” o “apropiaciones” vanguardistas del género, antes que de “parodia” (palabra recurrente toda vez que se habla de estos textos), al menos por dos razones. La primera es que si bien, en diferentes puntos (como los indicados más arriba) los textos trabajados se comportan como parodias de rasgos genéricos (según Linda Hutcheon: “la señalización de la *diferencia*”), en otros casos esos rasgos codificados se presentan como estrategias productoras de sentido afirmativo. Es decir no sólo como distancia con respecto al policial, sino como afirmación vanguardista, y en ese sentido, siempre siguiendo a Hutcheon, se comportan como “pastiche” (“el *pastiche* señala más la similitud que la diferencia”). Esta doble estrategia, parece, produce una fractura en la relación con el género, una fragmentación característica de la vanguardia, que diversos críticos (Yurkievich, Bürger) han identificado sin relacionarla directamente con la parodia. Así, la inscripción de estos textos en las líneas del género produciría una obra “antigénero” (Steimberg) antes que una parodia: los textos de algún modo denuncian los modos del policial, pero a la vez se los apropian para sus propios fines. Tal vez una prueba de la dificultad del usar el concepto de parodia para la vanguardia latinoamericana sea esta declaración de Noé Jitrik: “En el siglo XX [...] la parodia surge con gran brío, pero ya asumida, es decir como sistema procesal y, por lo mismo, como un tributo pagado a la modernidad. Así, podría decirse que las vanguardias son paródicas”. Las dimensiones de ese “ya asumida” son tenebrosas (¿en qué medida una parodia, en tanto que tal, puede estar asumida? ¿Si se la asume no es ya “el grado cero” y por lo tanto oblitera su objeto parodiado?). Es esta la segunda razón por la que usamos un término mucho menos marcado, como “uso” o “apropiación: porque realmente no sabríamos que término usar para señalar la relación intertextual con el género. Ver Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987. Noé Jitrik -Linda Hutcheon; *Para leer la parodia*, Buenos Aires, OPFyL, 2006; Saúl Yurkievich; “Estética de lo discontinuo y fragmentario: el ‘collage’”, en *Suma crítica*, México DF, FCE, 1997 y Oscar Steimberg; op. cit.

comercio, de Quito (7)) con los procedimientos de la novela policial.¹⁶¹ Esos dos epígrafes parecen guiar al narrador del cuento, que no puede escapar a “los palpitantes acontecimientos” y pretende “esclarecer la verdad”. Para realizar ambas cosas pone en marcha un relato policial que comienza como una parodia de “El misterio de Marie Roget” en el que Dupin resuelve el enigma sólo a partir de la lectura de los diarios. Sin embargo, a medida que se desarrolla se apropia de un procedimiento característico del relato policial para construir una reflexión sobre las posibilidades de cualquier relato.

El relato se sostiene en la “doble historia” que articula todo relato policial: el del crimen y el de la investigación. El resultado exhibe una deriva imaginativa antes que la revelación de una verdad.¹⁶² El relato final, momento típico de la verdad del género, revela el sadismo de un personaje que a lo largo del relato afirma que “se interesa por la justicia y nada más” (9). En ese movimiento, “Un hombre muerto a puntapiés” devela cómo el afán “moralizador” de la prensa (y de sus lectores) no es más que el producto de la hipocresía que margina a los diferentes (en este caso a los homosexuales y los extranjeros).

Ahora bien, estos rasgos han sido indicados recurrentemente en la crítica de Palacio. Menos ha sido indicado el lugar que tiene en estas elucubraciones el relato policial. En efecto, el texto de Palacio entiende que el relato policial es antes que nada un “metarrelato” y que la segunda historia es una construcción antes que una revelación.

¹⁶¹ Desde su redescubrimiento a mediados de la década del 60 la obra de Pablo Palacio no ha dejado de suscitar una bibliografía que cuarenta años después resulta inagotable. “Un hombre muerto a puntapiés” es, en ese corpus, uno de los textos más leídos. Poco hay para agregar, salvo una nota, la que aquí intentamos, que pretende leer *desde* el género policial el cuento de Palacio. En cualquier caso, algunas de nuestras afirmaciones ya están contenidas en otras lecturas que se han hecho (y de algunas de ellas nos hemos valido: en particular de “Literatura, locura, sociedad”, de Jorge Ruffinelli y de “Un hombre muerto a puntapiés: poética y narración”, de Antonio Cornejo Polar, ambos incluidos en Miguel Donoso Pareja (comp.), *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas, 1987).

¹⁶² El investigador, ante el fracaso de sus pesquisas decide dibujar un retrato de la víctima. De ahí, de la apariencia que su propio trazo le ha dado, infiere el nombre propio, la edad, la nacionalidad y el carácter del difunto (señala el narrador: “Entonces confeccioné las siguientes *lógicas* conclusiones” (10), énfasis nuestro). Lo que sigue, la “revelación” de lo sucedido reemplaza la aparente lógica del relato policial por un relato caprichoso que muestra el prejuicio (sexual, nacional) de las capas media ecuatorianas, pero también exhibe el artificio del razonamiento “lógico” del policial. Ver Pablo Palacio, op. cit.

Ese procedimiento permite a la vez (en la medida en que la insistencia sobre la “verdad de los hechos” es esgrimida recurrentemente por el narrador así como por la prensa) desacreditar la verdad “moralizadora” que pregona la prensa y exhibir el carácter textual, constructivo, de toda verdad literaria.

El proyecto sería formulado por el propio Palacio en 1932:

Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de la vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que en la obra literaria se refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor. (...) Dos actitudes, pues, existen para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador —no en el sentido acomodaticio y oportunista— y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes (...) invitar al asco de nuestra verdad actual¹⁶³

Palacio encuentra en el dispositivo de la “doble historia” el modo de “reflejar fielmente lo que es la literatura en tanto que “fenómeno real”. Ese “realismo de la materialidad” no se alcanza solamente por este procedimiento, pero es este procedimiento el mecanismo que articula toda la secuencia narrativa.¹⁶⁴ Que es también, en tanto que reflexión sobre la verdad, un problema filosófico.

En 1935, Palacio publica “Sentido de la palabra *VERDAD*”. Afirma allí, sobre el final: “Pero alegrémonos por la fausta noticia de que la verdad no es ser substancial que alguna vez podremos verlo. Nuestra alegría consiste precisamente en el hecho de que nunca podremos llegar al final de las cosas y de los problemas.” (217) El uso del policial que hace Palacio exhibe esta imposibilidad (destruyendo la fe ingenua en la verdad tanto de los relatos ficcionales como de los “verídicos”) a través de los mecanismos formales del relato policial.

Por otra parte, si se toma un relato como “Un crimen provisional”, de Arqueles Vela, se verá que ese texto, el uso del género cambia. “Un crimen provisional” es un

¹⁶³ En “Carta”, incluida en Celina Manzoni (ed.) *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Biblos, 1994.

¹⁶⁴ Por supuesto, queda también “la invitación al asco de nuestra realidad actual” sobre el que la crítica ha reflexionado en diversas ocasiones. Más adelante volveremos sobre el punto.

texto excepcional en el conjunto de relatos de *El café de nadie*, porque a pesar de todas las oscuridades que lo componen es el único relato que tiene progresión narrativa.¹⁶⁵ Es, además, el único texto que tiene la forma de un género determinado. De hecho, “Un crimen provisional” parece contradecir los principios ideológicos de su obra. En 1923 escribía Vela: “Lo real y lo natural de la vida es lo absurdo. Lo inoconexo. Nadie siente ni piensa con una perfecta continuidad. Nadie vive una vida como la de los personajes de las novelas románticas”. Sin embargo, la estructura básica de “Un crimen provisional” produce, aunque débiles, conexiones causales y temporales.¹⁶⁶ Más aún, Vela contradice estas afirmaciones en “Un crimen provisional” y no, por ejemplo en “La señorita Etcétera” (1922), un texto que sugiere antes que nada una historia de amor. Dicho de otro modo: para contar una historia romántica con sus “inconexiones”, Vela desarma la estructura del melodrama, pero para contar un crimen respeta los núcleos estructurales de la novela policial.¹⁶⁷ Para adentrarnos en los motivos de esta diferencia, habrá que ver en qué medida el uso del policial le permite Vela asomarse a “lo inoconexo”.

El texto de Vela respeta tres núcleos genéricos: el descubrimiento del cadáver, la búsqueda de sospechosos y la revelación del criminal (“la segunda historia”). En el primero se nos informa que el crimen “Era un crimen hipotético” (241) y, conforme avanza el relato, se nos informa que el asesino había “ensayado” el crimen:

Con un revólver en la mano, hacía lo posible por parecer exaltado. De pronto se enmascaró de un semblante asesino... Caminó unos cuantos pasos. Retrocedió. Volvió al punto en que se situara antes...Contaba estrictamente los pasos, buscando la mejor

¹⁶⁵ La “diferencia” que distingue “Un crimen provisional” dentro de *El café de nadie*, es señalada por Nieves Martín Rogero en “Arqueles Vela: máximo representante de la prosa estridentista en México”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 26 II. Servicio de Publicaciones, 13CM. Madrid, 1997

¹⁶⁶ Ver Arqueles Vela; “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, en Gilberto Mendonça Tales y Klaus Müller Bergh; *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo I. México y América Central*, Madrid, Iberoamericana, 2000.

¹⁶⁷ Como en el caso de Palacio, la lectura que aquí realizaremos es muy sesgada: sólo nos interesa el uso “vanguardista” del género. Damos por descontado que, en la medida en que se trata de un relato vanguardista, existen múltiples procedimientos que desestabilizan la legibilidad “plena” del relato policial.

orientación del crimen y ensayaba con verdadero gesto teatral, el ataque y la actitud del asesino elegante. (247)¹⁶⁸

De modo tal que el asesinato es considerado una puesta en escena, un fenómeno estético antes que efectivamente una muerte violenta. Sobre el final, se sugiere que la víctima es, de hecho, un maniquí (“El maniquí que me librerá de la cárcel”, 250). Es decir que el crimen es un objeto intelectual, un fenómeno que debe considerarse como juego estético antes que como una ofensa a la ley.¹⁶⁹ En ese juego se desacredita la lógica del policial pero también la “moral burguesa”. En el límite, exhibe la construcción literaria como la minuciosa construcción de “fantoques”, de marionetas que refutan todo realismo ingenuo para la narración.¹⁷⁰

Por otra parte, los otros dos núcleos operan por una proliferación. La secuencia de los sospechosos, por ejemplo, aparece condensada en un solo individuo, el omnipresente mayordomo, quien bajo la presión del Detective (ningún otro rasgo identifica al investigador) comienza a despachar una serie de tarjetas de visita que terminan coincidiendo en un solo individuo, el que finalmente confesará su culpabilidad. En otro interrogatorio, la secretaria del dueño de casa (el principal sospechoso), afirma: “Precisamente hoy, no sé cómo se llame.” (244) y recita los

¹⁶⁸ Citamos por la edición de Luis Mario Schneider. *El estridentismo. México 1921-1927*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1985.

¹⁶⁹ Como se recordará, la transformación del crimen en arte es una de las tesis principales de Thomas De Quincey en *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. La lectura que hace André Breton de esta tesis (que probablemente haya sido el motor de la apropiación vanguardista de Vela) afirma que De Quincey “se dedica a captar el crimen, no ya, como dice, ‘por su asa moral’, sino en forma extrasensible, totalmente intelectual, y a considerarlo sólo en función de las dotes más o menos notables que pone en función”. La transformación del crimen en fenómeno estético e intelectual pareciera ser uno de los rasgos característicos de la novela policial, pero también de la vanguardia., como puede verse tanto en el texto de Vela como en el de Palacio. Ver André Breton; “Prólogo” en Thomas De Quincey, *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, Buenos Aires: Nueva Caledonia Editora, 1967.

¹⁷⁰ “La señorita etcétera” aparece acompañado por un texto que es casi una poética, “Los espejos de la voz”. En él se habla de “el hombre de los fantoches”, un hombre que logra que sus marionetas se tornen tan realistas que reemplazan a la realidad. Esta denuncia del realismo en parte explica por qué un texto de vanguardia no puede ser otra cosa que la exhibición de fantoches, en tanto que denuncia de la mimesis realista. Por lo demás, la palabra “fantoche”, prolifera en la vanguardia para referirse al carácter artificioso de toda empresa narrativa: lo encontramos, al menos, en Vela, en la novela antes citada del grupo minorista y en la novela de Max Jiménez, *Unos fantoches*, de 1928.

nombres que aparecían en las tarjetas de visita. Por lo demás, en la secuencia de la revelación, la voz del detective permanece muda, mientras que el criminal cuenta su historia. Para conquistar a la mujer que ama, el criminal declara: “Hice mi persona una serie de personas. Catalogué en mí mismo una envidiable variedad de individuos. Fue el más completo muestrario de hombres, física-moral-intelectual-socialmente, y ninguno de ellos lograba interesarla” (248).

Como se ve, se trata de dos movimientos complementarios: el lugar en el que la novela policial hace proliferar las identidades y las dudas (los posibles sospechosos), “Un crimen provisional” cierra la enumeración en un individuo y en el lugar en el que se debería angostar la lista (la revelación de la identidad del criminal), el sujeto prolifera. Se trata, en verdad, de usar el género policial para construir una fábula estridentista sobre la identidad.

En “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, Vela postula que el estridentismo es una manera de interpretar la armonía del universo, un cambio ideológico antes que un cambio de poética literaria. Y concluye afirmando: “Y esa simultaneidad de armonías logradas sin tiempo, ni espacio, ni sujeto, es lo que hace nuestra teoría abstraccionista”. Cuando el asesino, en “Un crimen provisional” habla de sus cómplices dice que “no es posible citarlos y reunirlos aquí...Son innumerables, inconmensurables... -Insujetables.” (247) “Insujetables”: esos individuos no pueden transformarse en sujetos justamente porque no pueden ser “sujetados”: la identidad es un magma proteico, y el uso del relato policial revela esa evanescencia. El movimiento es simétrico con la transformación de la víctima en un “fantoche”: la identidad, permanece indeterminable, ya sea por exceso o por carencia. Ese movimiento de saturación y finalmente vaciamiento es también uno de los motores poéticos de “La señorita Etcétera”.

En este sentido, Vela, que reniega de la novela romántica para contar las relaciones amorosas, respeta las estructuras del relato policial, justamente porque esos lugares osificados permiten una articulación privilegiada con los problemas (la crisis del sujeto, la abstracción formal, la denuncia del moralismo, etcétera) que preocupan a la vanguardia.

Por su parte, la recepción de los textos de Palacio no menciona nunca el género. Se reconoce el “descrédito de la realidad” y, en este sentido, una escritura cerebral que no condesciende al realismo. Benjamín Carrión, por ejemplo, comenta en 1930: “Pero lo que predomina en él, algo que le es peculiar, es una especie de fuerza de inercia ante la emoción, una resistencia pasiva pero invencible, ante la emoción que, junto con su inercia ante la moral, lo deshumanizan fundamentalmente”. Y luego: “Si a Pablo Palacio se le viniera [...] la idea de escribir literatura sentimental, le resultaría tan falsa como falsa es la literatura indigenista nuestra, que presta a los indios los modos de ver y sentir de mestizos holgazanes y criollos reblandecidos por la imitación de vicios *literarios*.”¹⁷¹ El otro punto en el que la crítica contemporánea de Palacio coincide es en resaltar el escándalo de la amoralidad de sus personajes. Una reseña anónima de *Débora*, publicada en 1928 afirma que el Teniente “es uno de esos hombres en quienes el morbo ha desviado el curso de su personalidad, como acontece, preponderantemente, en los de [sic] *Un hombre muerto a puntapiés*”.¹⁷² Como se ve, las virtudes que se destacan de la escritura de Palacio son similares a las que se destacan de la novela policial (la exaltación del mal, la escritura cerebral). Y sin embargo, como si circularan por carriles paralelos, el desarrollo formal de los cuentos de Palacio aparece opacado y con él la asociación que luego se volvería común entre relato policial y formalismo. En el límite, la crítica de Arqueles Vela directamente postula la falta de forma para sus

¹⁷¹ Benjamín Carrión; “Pablo Palacio”, incluido en Celina Manzoni, op. cit.

¹⁷² Anónimo; incluido en Pablo Palacio; *Obras completas*, op. cit.

relatos. En 1927, en España, Benjamín Jarnés compara *El café de nadie* con la obra de Ramón Gómez de la Serna e invoca valores similares a los que invoca la crítica de Palacio: “el minucioso catalogador de los desmoronados, el gran niño que con ojos de cruel impasibilidad lo acribilla todo, lo desmenuza todo, *sin acordarse de construir, de arquitecturar nada*”.¹⁷³ (énfasis nuestro). Ninguna arquitectura, ninguna forma, ni siquiera su evocación (la parodia), puede leerse durante el momento de apogeo de las vanguardias. El género policial no está en las coordenadas de lectura del período.

La asociación de policial y vanguardia, es un fenómeno que puede detectarse en muchas de las narraciones que los diversos movimientos latinoamericanos producen durante la década del veinte. El género, sin embargo, permanece ilegible, en estos textos. Más aún, inclusive si existe interés por “la apología de la novela policíaca” en los ensayistas contemporáneos, ese interés parece no poder cruzarse (inclusive cuando se rescatan rasgos similares) con la lectura de estos textos. Preocupada por la moralidad de una sociedad y la ideología de una literatura que se veían como irreversiblemente caducas, la vanguardia encontró en estos textos una herramienta para combatir esas iniquidades, más allá de las textualidades con las que esas herramientas estaban construidas. Esas textualidades se harán evidentes hacia la década del cuarenta, momento de estabilización del género.

1. 2. La paradoja moderna: literatura y género policial

La atención que prestaran al género policial escritores que en el momento de vigencia de las vanguardias pugnaron por la renovación y modernización y, más aún, el hecho de que ninguno de ellos produjera relatos o críticas del género durante el período

¹⁷³ Citado por Luis Mario Schneider, “Introducción”, en *El estridentismo*, op. cit.. La metáfora del acribillamiento aparece también asociada a la obra de Palacio. En 1933, en una reseña negativa de *Vida del ahorcado*, Joaquín Gallegos Lara señala que “Nuestro tirador se pasó de inteligente. [...] disparó contra todos y contra sí mismo.”(en Manzoni, op.cit.)

vanguardista, sugiere que algo cambia en la década del cuarenta. Podríamos decir que en ese momento la asociación entre literatura rupturista y relato policial, que permanecía latente en la crítica de la vanguardia, pudo ganar fuerza y transformarse en un modo canónico, específicamente latinoamericano de leer el género.

A lo largo de esas dos décadas condensan sus poéticas Jorge Luis Borges y Juan Carlos Onetti.¹⁷⁴ Como Reyes y Villaurrutia, Borges y Onetti (y antes aún Roberto Arlt) entendieron que había en el relato policial una energía que eventualmente podría renovar el espacio literario continental. Habiendo aprendido la lección de la vanguardia, Borges y Onetti construyeron relatos que, de algún modo, intentaban superar la tensión constitutiva del campo literario moderno: la tradición de la ruptura.

Paul de Man formula esta tensión como paradoja: el escritor moderno “cannot renounce the claim to being modern, but also cannot resign himself to his dependence on predecessors —who, for that matter, were caught in the same situation”.¹⁷⁵ Ser moderno es, entonces, articular de forma problemática un legado que se insiste en negar, pero que (como el mismo de Man afirma) cuanto más se rechaza, más fuerte resulta.¹⁷⁶

Durante la década del cuarenta Borges dirige, para Emecé *El séptimo círculo* y publica “La muerte y la brújula” (1942) y “Emma Zunz” (1948). Es decir, colabora en la construcción del género en Argentina y a la vez de su deconstrucción. Este doble movimiento le permite a Borges superar las paradojas de la vanguardia ampliando el campo de acción de sus técnicas. Así, si en *El séptimo círculo* se construía el lector del género en su vertiente “clásica”, en los textos mencionados (y, en otra cuerda, en *Seis*

¹⁷⁴ El otro gran renovador del género en esos años fue Rodolfo Walsh. La interacción entre periodismo y literatura excede el marco de este trabajo no serán por lo tanto considerados aquí textos como *Operación Masacre* (1956), *El caso Bancho* (1973), de Guillermo Thorndyke o *Charras* (1990), de Hernán Lara Zavala.

¹⁷⁵ Paul de Man; “Literary History and Literary Modernity” en *Blindness and Insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

¹⁷⁶ Ese oxímoron (“existe una tradición de lo moderno”) es el problema de las vanguardias: todo ha sido desacralizado antes, lo único que queda sin desacralizar es la propia modernidad, que entonces termina abolida por el mismo impulso negativo que la funda. Ver Gianni Vattimo; *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990.

problemas para don Isidro Parodi, de 1942) el género es sometido a un análisis que verifica la pertinencia de sus elementos constitutivos (la superioridad del investigador, el lugar de la segunda historia, el valor de la “verdad” y la ley). Su recomposición desacomoda la lectura pero no cuestiona, finalmente, la pertinencia genérica.¹⁷⁷ El resultado es una tensión que reestructura el género sin violentar la adscripción genérica.

Como en el caso de Borges, son muy pocos los relatos de Juan Carlos Onetti que pueden pensarse estrictamente como policiales (tal vez sólo “La larga historia” de 1944, y su reescritura, de 1960, *La cara de la desgracia*). Lo que se da a leer, sin embargo, en gran número de sus relatos (de los cuarenta y cincuenta, pero también en toda su obra, es decir, en el *estilo* de Onetti) es el mismo análisis del género y su reconstrucción desacomodada, pero esta vez *fuera* del género. Así, relatos como *Los adioses* o *Para una tumba sin nombre*, sin ser relatos policiales construyen enigmas en torno de cadáveres, pero no presentan una investigación (o mejor, desconfían de cualquier investigación) y es el lector quien debe releer el texto para encontrar si hay (o no) un sentido oculto.¹⁷⁸

Si se atiende a la dimensión histórica del género (esa “correa de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” según Bajtín¹⁷⁹) se verá que tanto para Onetti como para Borges, la estructura genérica resulta un molde que articula la permanencia (que la vanguardia asocia a la tradición) y permite la innovación implicada en sus proyectos literarios. Aunque formados en las vanguardias, lo que diferencia a Onetti y a Borges de las apropiaciones vanguardistas es la voluntad de resolver “hacia adentro” la paradoja que presenta de Man. Onetti y Borges no pretenden, como se había hecho (y como se haría unos años después) mostrar su

¹⁷⁷ “La muerte y la brújula” debe ser uno de los cuentos más recurrentes en la historia de las antologías del relato policial (argentino y universal).

¹⁷⁸ Como se verá, el impacto de esta estrategia sólo se verá varias décadas más tarde.

¹⁷⁹ Mijail Bajtín; “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

“distancia” con el policial, sino que pretenden inscribirse *en* el juego genérico.¹⁸⁰ Así, en esta operación se toma distancia *a la vez*, tanto del campo de la literatura como del de la cultura de masas, inscribiendo al texto en uno y otro campo (es decir: en la historia y en la demanda de novedad de lo moderno).¹⁸¹ Esa doble inscripción cuestiona “la gran división”: “La muerte y la brújula” es *a la vez* uno de los textos capitales de la literatura contemporánea, y uno de los textos más recogidos en las antologías del género. El caso de Onetti es diferente (porque la doble inscripción se realiza fuera de los marcos genéricos y entonces los metadiscursos genéricos son más parcos), pero es posible rastrear en las lecturas de su obra la persistencia del reconocimiento de los dispositivos genéricos y su contigüidad con las operaciones de la cultura de masas.¹⁸²

Este cuestionamiento de la pertinencia de “la gran división” depende de la masividad del género y de su estatuto “marginal”, es decir de su pertenencia a un “afuera” de la cultura libresca sobre la que se quería intervenir. El primer cambio en

¹⁸⁰ Para decirlo de otro modo: Borges y Onetti reivindican las estrategias textuales del policial sin condescendencia ni ironía, aunque tal vez sí con cierto aire de provocación. Para el caso de Borges cfr. Beatriz Sarlo; “Una poética de la ficción”, op cit.; para el de Onetti, ver Josefina Ludmer, “Figuras del género policial en Onetti” (en *Texto Crítico*, año 6, Nros.18-19, 1980) y Roberto Ferro; *Onetti/La fundación imaginada*, Córdoba, Alción, 2003. También Jorge Lafforgue, en “Narrativa policial entre dos orillas” (incluido en *Asesinos de papel*, op. cit.) señala que Onetti, como Collins, Faulkner y Chesterton “utilizando sus recursos, disolviendo sus fronteras, traicionándolo, tocando sus mecanismos más secretos a la vez que sus temas más hondos [...] devolvieron al género su lozanía y su perdurabilidad”. En la lectura de Lafforgue, Onetti es presentado como un autor de policiales.

¹⁸¹ Los orígenes de las estrategias textuales de Onetti y Borges pueden encontrarse tanto en los textos “policiales” de Palacio como en los de Vela. Por ejemplo, la idea de que la verdad es una construcción textual, una ficción que se toma por verdadera está implícita en “La muerte y la brújula” y en “Emma Zunz”. En el mismo sentido, la proliferación de identidades y versiones de los hechos es uno de los principios constructivos tanto de “La muerte y la niña”, como de “Para una tumba sin nombre”. Es claro, improbable, que Onetti haya leído a Palacio o a Vela (aunque tal vez no sea tan improbable en el caso de Borges, lector de Maples Arce); lo que queremos aquí señalar es la continuidad de una serie de operaciones ligadas a la vanguardia (antes que a un estilo de autor) en algunos de los más relevantes de la década del cuarenta y cincuenta.

¹⁸² Nos referimos tanto a discursos críticos como ficcionales. De un lado, los textos de Ludmer y Ferro que ya mencionamos enfatizan la pertinencia de leer los textos de Onetti en serie con la historia del género en América Latina. De otro, las lecturas de Elvio Gandolfo (“La reina de las nieves”, de 1982, en sí mismo un relato policial anómalo) y de Hugo Fontana (*La última noche frente al río*, de 2006) usan diversas novelas de Onetti (*Los adioses*, *Cuando ya no importe*, *Cuando entonces*) como pre-texto del que se extraen motivos y estructuras que permiten configurar tramas policiales.

esta constelación se producirá en el momento en que la valoración del género comience a cambiar.¹⁸³ Estaremos entonces en otra instancia de la historia del género.

2. El segundo umbral

A fines de la década del sesenta se producen dos hechos que señalan un cambio en los modos de procesamiento del género. Por una parte, algunos escritores “experimentales” lo utilizan ocasionalmente para sus relatos: *Los albañiles* (1964), del mexicano Vicente Leñero es un ejemplo. El texto rechaza la posibilidad de entregar una resolución: el final del relato es un listado de las posibles soluciones al enigma (lo que, en cierto sentido, enlaza las elucubraciones del detective Munguía en *Los albañiles* con la proliferación “insujetable” de identidades en “Un crimen provisional”).

Por otra parte, en 1964 se edita, en México, la primera antología dedicada al género desde una perspectiva continental. *El cuento policial latinoamericano*, una colección recopilada por Donald Yates recoge cuentos de Argentina, Chile y México y fue publicado por De Andrea, en su colección “Antologías Studium”. El hecho es notable, porque con el libro de Yates se anuncia el camino de respeto académico que el género ganaría en la década siguiente: las antologías Studium eran recopilaciones pensadas para estudiantes, que en el caso de *El cuento policial latinoamericano*, es “obra de indispensable consulta para todo el estudioso de nuestras letras” como se lee en la solapa del libro.¹⁸⁴ De las tapas de Zig-Zag a la edición académica, el género está punto de realizar un viraje dramático.

Lo que sucedería con el género durante la década del setenta es un cambio en la relación entre el género policial y la literatura “culto”. Puede decirse entonces que la

¹⁸³ Ver Andreas Huyssen; op. cit. Los textos de Borges y Onetti son, en la recepción de esos años, “algo más que policiales”, por lo que, como es evidente, la “gran división”, aunque desafiada, sigue vigente. Como indica Huyssen, entraremos en un nuevo estado de lo literario cuando esa brecha se difumine.

¹⁸⁴ *El cuento policial latinoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1964. La recomendación fue tomada de la solapa del libro.

década del setenta ve el triunfo de la poética pos vanguardista de Borges. Su resultado, como enseguida veremos, es menos la victoria de los bárbaros que la disolución de la oposición misma entre la barbarie y el imperio.

2.1. Una nueva atención al género

El cambio principal que se realiza en la relación entre género y “literatura” es la constitución del relato policial en objeto “respetable”, digno de atención académica y objeto de trabajo de escritores “serios”. Este camino tendrá consecuencias imprevisibles. Tres fenómenos pueden servir de índice de este nuevo emplazamiento.¹⁸⁵

2.1.1. La novela revolucionaria

En 1972 el gobierno cubano instituye el Concurso Aniversario de la Revolución, un Premio de Novela policial. Se trata (hasta donde sabemos) del primer y único concurso de novela policial patrocinado por un Estado Nacional.¹⁸⁶

En las condiciones de participación del concurso se explicita:

Entre los objetivos fundamentales del concurso quedaron establecidos, [...] el dar a conocer la lucha realizada por nuestro pueblo contra sus enemigos, la estrecha relación entre el Ministerio del Interior y las masas en la lucha común y la valoración política de esta actividad en defensa de la Revolución.¹⁸⁷

Se trata de literatura de propaganda pues. Pero aun cuando la propugnación de modelos estéticos fue una característica de los gobiernos comunistas, algo ha sucedido

¹⁸⁵ No es el policial el único género sujeto a cambios de valoración a partir de los setenta. El melodrama, la canción popular, la novela de espías son algunos de los géneros que se revisan a partir de la década. Ver Carlos Monsiváis; “Literatura latinoamericana e industria cultural” en Néstor García Canclini (comp.); *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 199. y Teodosio Fernández; “Narrativa hispanoamericana de fin de siglo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 604, oct. 2000.

¹⁸⁶ Puntualmente, el Concurso aniversario de la Revolución fue patrocinado por el MININT (Ministerio del Interior). Para un comentario mordaz sobre la instauración del Concurso Aniversario de la Revolución (y sobre su destino), ver Lorenzo Lunar Cardedo “Estética y estática de la novela policial cubana” consultado on-line en <http://gangsterera.free.fr/RepNPCubana.htm>, el 08-01-07

¹⁸⁷ Citado por Heike Malinowsky en “un ejemplo de la novela popular moderna. La novela policial en Cuba”, incluido en José Morales Saravia (ed.); *Homenaje a Alejandro Losada*, Lima, Latinoamericana Editores, 1987.

en la literatura (pero también en la historia de la política) si se pasa de las tesis del realismo socialista como modo de conocimiento (un estilo característicamente “elevado”) a la valoración del relato policial como herramienta didáctica (un género popular).¹⁸⁸

El hecho es todavía más curioso si se atiende a la circunstancia de que en Cuba apenas si existía una tradición de novela policial (los experimentos de *Fantoches 1926* del Grupo Minorista y algunos cuentos de Lino Novás Calvo eran los antecedentes más relevantes). De hecho, la mayoría de los ganadores de los primeros concursos fueron funcionarios del Ministerio del Interior que debutaban en la escritura a través de esas novelas.

El efecto que tuvo el Concurso fue la creación efectiva de una literatura de masas (socialistas). Persephone Braham señala que entre 1971 y 1983 entre el 25 y 40 por ciento de los títulos publicados en la isla adscribían al género, en tiradas que variaban entre 20000 y 200000 ejemplares que, aparentemente, se agotaban en semanas.¹⁸⁹

Esa literatura, la llamada “novela policial revolucionaria” fue uno de los productos más curiosos que ha dado el continente durante el siglo. Novelas de Ignacio Cárdenas Acuña, Rodolfo Pérez Valero o Luis Rogelio Nogueras, que propugnaban un cambio en la poética del género. En sus primeros exponentes se trataba de la denuncia de las actividades de individuos remisos al nuevo orden (como en *La ronda de los rubíes*, de Armando Cristóbal Pérez, 1973, en la que el robo de unas joyas lleva a develar la falta de compromiso con la revolución de los criminales); más tarde, la

¹⁸⁸ El valor didáctico fue reconocido por varios de sus defensores. En 1986 el crítico José M. Fernández Pequeño indica que la novela policial practicada en Cuba “introduce elementos nuevos en la práctica del género y (...) gana un notable valor didáctico como reflejo de una zona capital de la realidad revolucionaria” (“Teoría y práctica de la novela policial revolucionaria (1973-1978)”, en *Crítica sin retroceso*, La Habana, Ediciones Unión, 1994).

¹⁸⁹ Ver Persephone Braham, “A revolutionary Aesthetic”, en *Crimes against the state, crimes against persons. Detective fiction in Cuba and Mexico*; Minnesota, University of Minnesota Press, 2004.

novela policial revolucionaria vira al espionaje (fuerzas ocultas de la CIA intentan desestabilizar al régimen cubano en *Joy*, de Daniel Chavarría, 1977).

El cambio es lógico si se piensa que para la novela policial revolucionaria el mayor problema de la novela policial burguesa es la reivindicación de los valores individualistas y mezquinos del régimen capitalista. Así, en la novela revolucionaria los investigadores del estado (que resultan ejemplares, y no excepcionales) son apoyados por el pueblo, que no duda en delatar a aquellos de quienes sospecha. Semejante estructura dramática tiende a hacer desaparecer el esquema triádico del caso, en la medida en que investigador y Estado se identifican. Resulta lógico entonces que para mantener el interés de la trama las mejores novelas policiales revolucionarias se vuelvan novelas de espionaje en las que las revelaciones se vuelven episódicas porque la amenaza ya no son particulares, sino una red de agentes que opera en territorio cubano, y la descripción monolítica de los enemigos resulta más eficaz dada su relación con el relato de aventuras.¹⁹⁰

La transformación (siquiera propagandística) de la novela policial en objeto de respeto cultural no será sin embargo un rasgo excepcional en el momento literario que se abre en los sesenta.

2.1.2. Asesinos de papel

Otra muestra de los cambios en la valoración que hace del género el campo literario es la publicación en 1977 de *Asesinos de papel*, de Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera. La importancia de esta antología del cuento policial argentino no puede exagerarse: su publicación cambia para siempre el modo de entender las relaciones entre relato policial y literatura general.

¹⁹⁰ Para un desarrollo mayor de la relación entre novela policial propiamente dicha y novela de espionaje, ver capítulo 3.

En efecto, si se considera la historia de las antologías realizadas en Argentina hasta 1977 se verá que todas ellas (desde los *Diez cuentos policiales argentinos*, compilada por Rodolfo Walsh para Hachette en 1953, hasta *24 cuentos policiales argentinos*, prologada por Félix Carrasco y publicada en 1977) la reflexión sobre el policial argentino tiende a la lista, con poca reflexión sobre los mecanismos del género, que se reduce a algunas definiciones sobre el ingenio y algunos ambientes. Así, todas las antologías realizan la misma periodización ligada a modalidades más o menos canónicas del género (clásico, negro, de la víctima).

Con *Asesinos de papel*, el panorama cambia radicalmente. Por una parte, Lafforgue y Rivera se desentienden de los orígenes del género (Poe en *Cuentos policiales argentinos*, de Fermín Févre, 1975; la Biblia en *Cuentos de crimen y misterio*, de Juan Jacobo Bajarlía, de 1964; Juan Vucetich en la antología de Félix Carrasco) y se ponen del lado de, digámoslo así, los hechos. Si en *24 cuentos policiales argentinos* se afirmaba que “siempre interesa más el contenido que la etiqueta”, Lafforgue y Rivera parecen partir del polo contrario: antes que preguntarse qué es un relato policial, parten de la comprobación de que existen textos identificados como policiales y se dedican a explorar tal clasificación.¹⁹¹

Esa diferencia (que se pregunta por la circulación social de los textos antes que por las posibilidades hermenéuticas que presenta una lectura desde el presente) habla de un cambio en el modo de aproximarse al género. En efecto, *Asesinos de papel* es una antología académica. Incluye una serie de testimonios, notas al pie y citas en francés e inglés que nunca se traducen. Pero, sobre todo, reconceptualiza el género. Para los

¹⁹¹Donald Yates (en el prólogo a *Tiempo de puñales*, de 1964) ya había realizado este movimiento de desentenderse del origen. Por lo demás, la periodización de Rivera y Lafforgue no se diferencia demasiado de las anteriores. La ruptura en la recepción académica la señalamos aquí (y no en *El cuento policial latinoamericano*, también de 1964) por dos motivos. El primero es el impacto de la antología argentina tanto en la historia del policial argentino como del policial latinoamericano. El segundo es que a pesar de su emplazamiento académico, el libro de Yates no termina de separarse de la lista de autores y obras.

antólogos, el género se transforma en un campo de problemas. Es decir, la historia del género policial en Argentina deja de ser una lista de autores y textos y se transforma en una entramado complejo de traducciones, revistas y colecciones de libros. Así, al tiempo que exhuman autores y textos, Lafforgue y Rivera comentan qué se traducía, qué tiradas tenían los libros, qué decían las instituciones del campo literario, etcétera.

Por otra parte, y correlativamente, se discuten hipótesis sobre el género contenidas en antologías previas. Se discute con el Yates de *Tiempo de puñales* o con la afirmación de Févre sobre la comercialización del género. Por lo demás, el prólogo se detiene en consideraciones sociológicas mucho más complejas de las que aparecieran hasta ese momento. Más aún, los antólogos escriben para a un público que ya sabe qué es el género: poco explican sobre qué es el género negro o quién es Agatha Christie. El movimiento es paralelo al que registran los autores de la novela policial de esos años: así como crecen las operaciones de parodia y pastiche, así *Asesinos de papel* presupone la memoria del género en sus lectores. También en sintonía con la escritura literaria de esos años, Lafforgue y Rivera expanden el corpus al género negro: “Orden jerárquico”, de Eduardo Goligorsky entra al canon con esta antología, y se torna un objeto recurrente en las antologías posteriores.

En ese movimiento, como se verá, *Asesinos de papel* (y la antología que realizan cuatro años después para CEAL) cristaliza una forma de pensar el género. Las antologías posteriores se dedicarán a citar a Rivera y Lafforgue y, con pocas variaciones, a repetir la selección (*El cuento policial*, de 1981, vuelve a ampliar el canon para incluir el otro texto “negro” recurrente: “La loca y el relato del crimen”).

A partir de *Asesinos de papel* cambia el modo de pensar el género en Argentina (y en América Latina, habida cuenta de la recurrente cita del prólogo en textos de las más variadas latitudes). Se produce, por así decirlo, un efecto de “acumulación” (gesto

que, en la discusión de las antologías previas, habían fundado Lafforgue y Rivera): la historia del género ocupa cada vez menos espacio y diversos antólogos la refieren a *Asesinos de papel*.¹⁹²

2.1.3. Literatura policial seria, negra y de denuncia.

El tercer índice que consideraremos aquí es el cambio en la escritura de ficciones. A partir de los setenta, el género es sometido a una reescritura “literaria” acorde con su nuevo estatuto de objeto “respetable” (o, al menos, tolerable para los círculos intelectuales).¹⁹³ Un signo de esta nueva valoración es el hecho de que muchos escritores “a secas” (es decir, no asociados al género) se acercan al género y hacen de él un taller de experimentación. Textos como *La orquesta de cristal* (1976), de Enrique Lihn (una novela escrita como monografía, en la que el narrador insiste en los tonos y estrategias de la novela policial) o, ya en los 80, *El diez por ciento de vida* (1985), del uruguayo Hiber Conteris (la novela es, en su mayor parte, un collage de citas y fragmentos de textos de Raymond Chandler). En 1975, Ricardo Piglia publica “La loca y el relato del crimen”, cuento en el que el método de resolución del enigma es la lingüística y que puede ligarse a la misma tendencia de experimentación con materiales y técnicas de la literatura “a secas”. A la vez, proliferan las parodias del género: Mario Levrero publica en 1975 *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, una novela que reescribe el género forzando su verosimilitud, y en 1976

¹⁹² Al punto de que en 2003, Sergio Olguín, en el prólogo a *Escritos con sangre* (una antología de relatos originales) señala: “Hemos dejado para el final [...] a dos personas que no se han dedicado a la escritura de ficción pero que han hecho muchísimo para el desarrollo del género policial en la Argentina. Ellos son Jorge B. Rivera y Jorge Lafforgue.” Ver Sergio Olguín (comp.), *Escritos con sangre*, Buenos Aires, Norma, 2003. Este reconocimiento pone en pie de igualdad la reflexión académica con la escritura literaria y señala hasta que punto la operación de Rivera y Lafforgue ha sido exitosa: el género es pensado desde la “etiqueta” tanto como desde la “escritura”.

¹⁹³ Sin duda, la trascendencia que Borges adquiere en esos años y, por otra parte, el éxito de los conceptos de “estructura” y “texto” (por sobre el de “sujeto” y “obra”), tal vez ayuden explicar el cambio en la valoración del género. Sobre la relación entre las tesis estructuralistas y la nueva valoración del relato policial Ver Dennis Porter, “Introduction”, en *The pursuit of crime*, New Haven and London, Yale University Press, 1981.

Vicente Leñero da a conocer el cuento “¿Quién mató a Agatha Christie?”, en el que los personajes de la escritora inglesa son descritos como “monigotes”. Esta retoma de los setenta es irónica y, justamente por eso, se pregunta por la (im) posibilidad de escribir un relato policial.¹⁹⁴

El segundo rasgo que caracteriza al policial posterior a los sesenta es la imposición de la novela negra. La publicación de un libro como *El complot mongol* (1969), de Rafael Bernal podría pensarse como punto de inflexión. En efecto, durante la década el policial negro se impone casi como única vertiente legítima del género. Se trata de una adaptación que, aunque iniciada en los 50, cobra fuerza en los setenta y se transforma en el modo canónico del género hasta la actualidad.

Notablemente, la práctica de la vertiente negra (que responde a factores que van desde los cambios económico-sociales en América Latina hasta cierto snobismo afrancesado) debe, en los discursos más militantes, “ideologizar” el policial negro. Sus defensores reivindicaban (todavía lo hacen) el matiz “realista” de la novela negra que, ahora, se tornaba un modelo de denuncia de las crisis políticas latinoamericanas. Novelas como *Últimos días de la víctima* (1979) de José Pablo Feinman; *Muerte en la carretera* (1985) de Rafael Ramírez Heredia; *Días de combate* (1977) de Paco Ignacio Taibo II, *Castigo divino* (1988) de Sergio Ramírez explorarían por la vía del género policial las iniquidades e injusticias de un mundo corrompido por los desmanes de una política impiadosa.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Para el concepto de “ironía” y “relato irónico” como lo utilizamos aquí, ver Hayden White “El discurso de Foucault” (en *El contenido de la forma*, op. cit.). Para White, el discurso irónico se caracteriza por no poder “decir nada directamente, porque no tiene confianza en el poder de las palabras para representar ‘cosas’ o ‘pensamientos’”. En el mismo sentido, la ironía de esta escritura para con el género deviene de una desconfianza esencial sobre la posibilidad de escribir policiales. La dificultad de estos escritores para adscribir al género (la consistente identificación de Levrero con “los raros”, la publicación de estos textos fuera de colecciones específicas, etc.) son tal vez otros indicadores de ese movimiento de fascinación y rechazo que caracteriza una forma de pensar el género en durante este período.

¹⁹⁵ La “politización” explícita de lo literario en la década del setenta puede verificarse en la expansión de un género como el testimonio, que no sólo aparece como categoría en el Premio Casa de las Américas,

Así, por supuesto, no sólo se tornaba político el relato policial “negro”, sino que implícitamente, también se volvía “ideológica” la vertiente “clásica” del género, que, desde esta perspectiva, negaba los conflictos sociales latinoamericanos que ahora resultaban las causas de la ficción. En Chile, en México, en Argentina, en Cuba, el relato policial contemporáneo era propuesto como modelo no sólo de compromiso político, sino también de realismo.¹⁹⁶ La misma “ideologización” se verifica en lo que se dio en llamar, en Cuba, la “literatura policial revolucionaria”.

2.2. El fin de una solución

Lo que resulta relevante para el problema que nos ocupa es que lo que ha cambiado (con respecto a las modalidades genéricas del período, llamémoslo así, “clásico”, entre 1940 y 1970) es la ubicación del policial. Con la nueva valoración crítica y política desaparece la posibilidad de colocarse “a ambos lados de la brecha” y la contradicción entre tradición e innovación ya no puede resolverse en la escritura de relatos policiales “raros” (como los de Onetti o Borges) o en la reivindicación vanguardista. Ahora (en los cuentos de *Pasión de historia* (1987), de Ana Lydia Vega; en *Muerte de una ninfómana* (1986) de Poli Délano) las aproximaciones al género se

sino que, como el policial revolucionario y la vertiente negra del género, es defendido como nuevo modo de articulación política de lo popular. Ver Mabel Moraña; “Documentalismo y ficción: Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX” (en *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la modernidad*, Caracas, eXcultua, 1997) y John Beverley, “¿Posliteratura? Sujeto subalterno e impasse de las humanidades” (en Beatriz González-Stephan (ed.), *Cultura y Tercer Mundo 2. Nuevas identidades y ciudadanías*, Caracas, Nueva Sociedad, 1996). Las reflexiones de Beverley en el artículo citado, sugieren que, como en el caso del policial, la década del 90 es una década que redefine la articulación entre literatura y política.

¹⁹⁶ En 1985, Mempo Giardinelli en “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana” (recopilado en Norma Klahn y Wilfredo Corral (comps.) *Los novelistas como críticos*, México, FCE, 1991) señalaba: “el género ya no se aborda desde el punto de vista de una dudosa ‘justicia’ ni de la defensa de un igualmente sospechoso orden establecido. La actual literatura policial hispanoamericana es negra porque lo cuestiona todo”. Más recientemente, en “Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica”, prólogo de Leonardo Padura Fuentes a *Variaciones en negro* (selección y notas de Lucía López Coll; San Juan, Editorial Plaza Mayor, 2003), le reconoce a Borges y Bioy Casares ser “maestros de la mimesis paródica llevada a alturas verdaderamente literarias, pero a la vez vacías de vida”.

resuelven en la ironía o la denuncia, es decir en una toma de distancia frente a los instrumentos que la vanguardia (de Palacio a Borges) había considerado herramientas de renovación y los escritores del género un modo de ganarse la vida.

El resultado de esta nueva respetabilidad es la aparición, a lo largo de las décadas siguientes, de novelas y relatos policiales en muchos países del continente que no tenían hasta la década del ochenta o noventa una gran tradición de novela policial. Durante la década del noventa en Perú, en Ecuador, en Colombia, en Uruguay, aparecen novelas como *El vuelo de la ceniza* (1994) del peruano Alonso Cueto; *Perder es cuestión de método* (1997) del colombiano Santiago Gamboa, o *Trampa para ángeles de barro* (1993) del uruguayo Renzo Rossiello, todos relatos policiales “negros” que en muchos casos, abandonan la lógica de la investigación para construir ficciones sobre el mundo del crimen.

En el mismo sentido, el período que se inicia en los setenta verifica la aparición de escritores asociados al género (Paco Ignacio Taibo II y Juan Hernández Luna en México, Ramón Díaz Eterovic y Roberto Ampuero en Chile; Leonardo Padura y Lorenzo Lunar Cardedo en Cuba; Osvaldo Soriano, Mempo Giardinelli y José Pablo Feinman en Argentina). Estos escritores presentan su adscripción a la novela policial desembozadamente, en el mismo tono pendenciero en que lo hicieran los críticos del cuarenta. Pero algo ha cambiado: mientras que los autores de novelas policiales de los cuarenta y cincuenta apenas si tenían acceso (en tanto que autores) a la publicación ensayística, Padura y Giardinelli publican durante la década del noventa sus ensayos sobre el género en revistas académicas.¹⁹⁷ Así es que ahora se puede escribir novela policial sin quedar “pegado”, pero por el otro lado, si queda “pegado al género”, quienes

¹⁹⁷ El libro citado de Giardinelli fue publicado por la UAM, ensayos de Padura sobre el género pueden leerse en *Hispanamérica*, y uno de los ensayos más famosos sobre el género negro, “Estado policial y novela negra argentina”, fue publicado en una antología académica como lo es *Los héroes “difíciles”. Literatura policial en la Argentina y en Italia*, Buenos Aires, Corregidor, 1991.

así se emplazan lo hacen con un tono reivindicatorio tal vez excesivo (habida cuenta de que ya se le entregó al género “carta de ciudadanía literaria”).

Ese cambio en la valoración “seria” impide la solución a la paradoja moderna que propusieran Borges u Onetti. En efecto, desde 1970 ya no se puede (después de Borges y Onetti, después del éxito masivo del género y la decadencia de su mercado y, sobre todo, después del fin de la estabilidad de los discursos que fijaban su emplazamiento “menor”) practicar el género si no es volviéndolo objeto explícito de reflexión.

En este sentido, los “gestos literarios” indican la insuficiencia del género: o los mecanismos tradicionales del policial resultan deficientes y deben ser compensados con estrategias extraídas de otros espacios (el caso de Conteris, o de Piglia) o los textos denuncian los absurdos genéricos (el caso de Leñero y Levrero), volviendo a inscribir la escritura en el espacio de la “alta literatura”. A diferencia de los escritores “masivos” o de Borges y Onetti, estos textos no consideran al género una práctica no marcada o un conjunto de herramientas con las que pulir su arte, sino un cadáver en el que ejercitar sus dotes de forenses literarios.

Aunque de signo opuesto, quienes practican las variantes del género negro también se ven obligados a justificar, en el discurso político ahora, su práctica literaria. Una vez más, el género es emergente explícito de *otra cosa*. No se trata ya de una exhibición de maestría literaria, sino de los desmanes (y heroísmos) políticos que ha sufrido el continente.¹⁹⁸

¹⁹⁸La otra vertiente, la “irónica” también puede pensarse como una intervención sobre la historia. Si atendemos a los planteos de Andreas Huyssen (en “Pasados presentes” y, sobre todo, en “Recuerdos de la utopía”, ambos incluidos en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE, 2002.), la nueva valoración del pasado en el arte debe pensarse como cambio político antes que mero “gesto estético” (“el giro hacia la historia y la memoria también puede ser leído como un intento de hallar un nuevo anclaje”). Tal vez en este sentido la parodia del género pueda pensarse como una forma de recuperar el pasado. Siguiendo a los formalistas rusos: si hay parodia es porque algo, el objeto parodiado, es pasado. Notablemente, sin embargo, cierta conciencia “de alto modernismo” (en el

El escritor “usa” el género y se justifica por ello.¹⁹⁹ Así, la solución borgeana a la paradoja moderna vuelve a desarmarse. Estupefactos, los escritores ya no encuentran en la articulación cultura de masas /alta literatura la solución a la paradoja moderna. Reivindicado por la academia, revalorado por la política el policial todo lo iguala y desaparece como polo de conflicto y, por lo tanto, como posible salida a la angustia de la tradición de lo moderno.

2.3. Fin de siglo

Un modo de pensar el horizonte en el que se recortan las novelas que aquí se analizarán es considerar qué sucedió con los índices que señalábamos para la década del setenta. Y, en efecto, si se atiende a la deriva de esos índices tal vez se pueda formular una hipótesis sobre el estatuto de la literatura policial durante la década de los noventa.

2.3.1. En Cuba y fuera de Cuba

En primer lugar, parece evidente que luego del llamado “período especial”, la literatura policial cubana ha sufrido un cambio probablemente irreversible. Por una parte, el interés de editoriales norteamericanas y europeas por la literatura latinoamericana (que reseñáramos someramente en el capítulo 1) redundó en la publicación de novelas policiales cubanas fuera de la isla antes que dentro de ella, lo que a su tiempo comenzó a constituir un nuevo lector para el género. A ese nuevo lector

sentido en que Huyssen opone modernismo a vanguardia en *La gran división*) impide a esta línea rescribir el género en clave “politizada y/o negra”. El efecto es el de un texto irónico sobre las posibilidades del relato; y, por lo tanto, por las posibilidades de recuperar un pasado.

¹⁹⁹ Elvio Gandolfo, uno de los más lúcidos observadores del género durante el período señala para el caso argentino (pero tal vez podría extrapolarse la reflexión a toda América Latina): “Acá en Argentina había cierto voluntarismo entre teórico y literario: usar el género para hablar de una zona de la sociedad. Falló en parte porque de eso que querían hablar hablarían mejor otras novelas, que no tenían el centro en lo policial”. Ver Elvio Gandolfo; “Aunque uno nunca sabe” (entrevista de Jorge Lafforgue), en *Libro de los géneros*, Buenos Aires, Norma, 2007. En el mismo libro ver también el cruel y preciso “Perdónalos, Marlowe, porque no saben lo que hacen”.

le interesa menos, aparentemente, la propaganda socialista que el color local.²⁰⁰ Así, la legitimación internacional termina redefiniendo la publicación nacional.

Por otra parte, si los jóvenes novelistas policiales de los setenta reivindicaban la novela policial revolucionaria, ahora una joven promesa como Lorenzo Lunar Cardedo señala:

Es obvio que el "**reflejo de la realidad**" en nuestra literatura policial de aquellos años era cuando menos incompleto. Era el "reflejo" de una realidad existente dentro de los marcos de un discurso político ideológico que abolía por decreto el lado oscuro de la sociedad, achacando la causa de los males (el homicidio condicionado a un hecho de trasfondo político) al enemigo que desde afuera intentaba infructuosa y desesperadamente impedir el desarrollo de nuestro proceso revolucionario.²⁰¹

Así, para Lunar Cardedo la década del noventa señala el origen de una nueva literatura policial cuya principal figura será Leonardo Padura y su tetralogía de las *Cuatro Estaciones* en las que el policial "revolucionario" se abandona y, en palabras de Lunar Cardedo, "la prostitución, el desempleo, la corrupción y otras lacras desaparecidas (o contenidas) durante casi treinta años volvían a aparecer como elementos cotidianos".²⁰² Incluso los fervientes defensores de la novela "revolucionaria" durante la década del setenta, la denunciarían hacia mediados de la década del noventa.²⁰³

²⁰⁰ Existen escritores cubanos que escriben novelas policiales, desde fines de los ochenta directamente en inglés, como José Latour. Para una reseña del fenómeno ver Braham, op.cit.

²⁰¹ Lorenzo Lunar Cardedo, "Estética y estática de la novela policial", op. cit. El argumento, como se ve, no deja de poner en el centro de la poética del policial, el "reflejo" realista.

²⁰² Lunar Cardedo, op. cit. La novela policial cubana de los noventa no se distingue, entonces, de lo que en los mismos años comienza a denominarse "neopolicial iberoamericano" (ver infra). En novelas como las de Padura o *Mirando espero*, de Justo Vasco se trata, como en todos los textos "neopoliciales", de denunciar los manejos autoritarios, aun si estos provienen del estado cubano.

²⁰³ La "Nota de los autores" de Justo Vasco y Daniel Chavarría a *Contracandela* (1995), "reescritura" de *Primero muerto*, novela de los mismos autores) ganadora del Premio Aniversario de la Revolución de 1983) puede considerarse el definitivo fracaso de la poética de la novela policial revolucionaria: "Han transcurrido diez años, varias novelas, y una crisis de papel que parece se prolongará en Cuba. Los autores nos hemos vuelto más viejos y menos incautos. Ya no enviamos novelas a concursos con exigencias didácticas o laudatorias. Y hace mucho nos dimos cuenta de que no existen personajes 'positivos' o 'negativos', sólo existen hombres inmersos en sus circunstancias, variadas y disímiles como la propia existencia humana". Después de haber pasado por la novela policial "revolucionaria" sus autores descubren el paradigma burgués del escritor que se abandona el realismo de "la propia existencia humana". Ver "Nota de los autores" en Daniel Chavarría y Justo Vasco; *Contracandela*, Barcelona, Thassalia, 1995.

Abandonada entonces por lineal y autoritaria, por rutinaria y didactista la novela policial cubana toma uno de los caminos de toda la literatura del período: se transforma en literatura “de denuncia”.

2.3.2. Cuentos policiales argentinos

En 1997 Jorge Lafforgue, compila *Cuentos policiales argentinos*. En el prólogo se afirma: “Diré más, a quienes lo han repudiado [al género policial] o pasado a su lado con desdén, así les fue, así escribieron...”. La antología agrega al corpus una lista inédita de autores (Vicente Rossi, Angélica Gorodischer, Carlos Dámaso Martínez, Roberto Arlt y, sobre todo, Julio Cortázar). Ese prólogo, además, se dice deudor de los trabajos realizados en colaboración con Jorge B. Rivera. Así, la monumental antología vuelve a pensar la historia, pero sobre una premisa diferente: es el policial el género raigal de la ficción argentina. De hecho, Lafforgue retoma a Fevre (a quien criticara en el texto del 77) y plantea que en torno del policial inclusive pueden pensarse textos como *El matadero* o *Facundo*.

En 1953, en la primera antología producida en Argentina, Walsh afirmaba: “Todos [los cuentos] presentan algún enfoque original, algún problema nuevo, alguna situación memorable. Y dos o tres añaden la excelencia del estilo que los convierte en verdaderas obras maestras” (con lo que implícitamente se indicaba que la calidad literaria no es condición necesaria para que un cuento policial sea digno de atención). Ahora, en 1997, casi es posible afirmar que el policial es la condición necesaria para la existencia de cualquier valor literario. El género policial se ha tornado entonces el centro de la ficción literaria. Lafforgue también señala que “en estos últimos años se han publicado varias novelas policiales que, a mi entender, están configurando un

período distinto, nuevo, pero sobre el cual no tengo elementos suficientes como para incorporarlo al presente esquema histórico”.²⁰⁴

2.3.3. Lo culto, lo policial, lo neopolicial

Por último, durante la década de los noventa la ficción policial permanece en los caminos ya esbozados en la década del setenta.

Así, los escritores recurrentemente asociados al género siguen practicando la vertiente negra incluso cuando el policial aparezca articulado con otros géneros. Aun cuando pueda decirse que todos practican una u otra forma del género negro, en la obra del mexicano Paco Ignacio Taibo II (*La bicicleta de Leonardo*, de 1993 o *Retornamos como sombras*, de 2001) o en la de Daniel Chavarría (*Allá ellos* de 1991 o *Adiós muchachos* de 1995) pueden encontrarse rasgos de la novela de aventuras, mientras que en la obra del chileno Ramón Díaz Eterovic, el género puede encontrarse en una forma más canónica (con una estructura nítida de caso y la construcción de un detective privado y desencantado como lo es Heredia). En todos estos ejemplos la estructura narrativa del género, aunque en ocasiones tensionada con otros géneros, permanece firme: la verdad puede y debe descubrirse sobre todo porque (como comienza a suceder en nuestro segundo umbral), la verdad implica casi siempre la acción de la violencia de estado.

Por otra parte, los relatos policiales producidos por escritores “no asociados al género” también parece haberse decantado hacia un cuestionamiento de los procedimientos por los cuales el género policial estableció tradicionalmente la verdad. Relatos como *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer o “La inconveniencia de servir a dos patrones”, del venezolano Eloi Yagüe (1999) plantean la verdad como materia de

²⁰⁴ Ver “Noticia” en Rodolfo Walsh (selección) *Diez cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Hachette, 1953 y Jorge Lafforgue (selección); “Prólogo”, en *Cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997.

discusión y lo que se cuestiona es la posibilidad misma de la existencia de la verdad en un sentido moderno.²⁰⁵ En *La pesquisa* la verdad es presentada como una construcción narrativa legitimada no en los hechos, sino en la voz de quien enuncia.²⁰⁶ En “La inconveniencia de servir a dos patrones” una bifurcación narrativa impide cerrar la trama: la verdad queda en manos del lector que debe decidir cuál final le resulta más interesante. En estos textos la verdad no se nos aparece como una adecuación del discurso a la cosa, sino como una construcción misma del discurso.²⁰⁷

Estas impugnaciones de la verdad del género aparecen guiadas por el cuestionamiento de la segunda historia que, asociada a la voz de un personaje, se nos presenta incapaz de develar (o, en el caso de Saer, de componer) una verdad para los hechos.

Estos relatos, que cuestionan la verdad genérica, parecen menos preocupados por la parodia que por los procesos de construcción del género que someten a una severa deconstrucción. En este sentido puede decirse que la novela de Saer funciona como el reverso de las formas contemporáneas de la novela negra: tanto uno como otro movimiento pueden pensarse como la expansión de las potencias críticas que primaran en la narrativa del segundo umbral.

Estas dos transformaciones en la ficción policial, que podrían pensarse como cambios en estructuras estilísticas asentadas en la década del setenta, aparecen acompañadas por la aparición de lo que suele llamarse “neopolicial iberoamericano”.

²⁰⁵ Para mayores precisiones sobre el concepto de verdad en el policial, ver capítulo 3.

²⁰⁶ La voz comprometida del investigador ya se encontraba en “Un hombre muerto a puntapiés”, el cuento de Pablo Palacio publicado en 1926. Había sin embargo en el relato del ecuatoriano un desprecio juguetón por la verdad, que no se alcanzaba sencillamente porque no era importante para el investigador. El caso de Saer, más grave, habla de una imposibilidad de alcanzarla, que remite a “Emma Zunz”.

²⁰⁷ Una novela publicada en 1986 por el chileno Poli Délano, *Muerte de una ninfómana*, ya utilizaba la multiplicidad de versiones para resolver el crimen. En Délano, sin embargo, se trataba menos de que la verdad fuera indecible por su puesta en discurso, que por la multiplicación de los puntos de vista. Lo que se cuestionaba en esta novela era el foco narrativo, no la capacidad misma del lenguaje para develar la verdad. En cualquier caso, la novela de Délano es un antecedente importante (y poco tenido en cuenta) de estas operaciones.

El fenómeno conocido como “neopolicial” aparece en las letras del continente durante los primeros años de la década de los noventa. La primera mención de que disponemos es de 1995 (se trata de un reportaje de Juan Armando Epple a Leonardo Padura Fuentes). A partir de ese momento el nombre se vuelve ubicuo en críticas, contratapas, estudios académicos, reportajes, etc.²⁰⁸

Y sin embargo, toda vez que se intenta elaborar una aproximación al estilo “neopolicial” se cae en las inconsistencias propias de la valoración de un estilo todavía vigente.²⁰⁹ Sucede cuando Paco Ignacio Taibo II afirma que los escritores de neopolicial

hemos puesto en evidencia el abuso de poder estatal que, bajo formas dictatoriales o neoliberales, recreó la selva transformándose en una gran máquina de matar, de corromper, de destruir, de encarcelar.²¹⁰

También cuando Leonardo Padura Fuentes en el entusiasmo de la defensa militante afirme que la nueva literatura policial “ha creado con su insistencia un nuevo rostro, acaso hoy más verdadero, de un mundo donde se imponen, como el pan nuestro de cada día, el miedo y la violencia” es comprensible: la defensa del propio estilo demanda hipérboles y efusiones.²¹¹

Produce cierta incomodidad que Patricia Espinosa formule sucintamente que “el neo-policial ocupa hoy un espacio análogo al que ocupó el llamado realismo social”²¹² También que Amir Valle se haga eco de las declaraciones de Taibo (y de Padura Fuentes) y afirme que el neopolicial hispanoamericano es

²⁰⁸ Juan Armando Epple; “La nueva novela policial: entrevista con Leonardo Padura Fuentes”, *Hispanamérica*, Nro 71, 1995.

²⁰⁹ Para una elaboración de la relación entre género y estilo ver Oscar Steimberg, op. cit..

²¹⁰ Citado por Juan Armando Epple, “El neopolicial latinoamericano” en Carmen Ruiz Barrionuevo, et al. (eds.) *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003. Proceedings of the XXXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

²¹¹ “Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica”, en López Coll, op. cit.

²¹² Patricia Espinosa H., “Género literario, sujeto y resistencia” en Adolfo F. Bisama (ed.), *El género policial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de Estado*, Valparaíso, Editorial Puntágeles, 2002.

una novelística donde lo importante no es ya el crimen, ni la solución del caso, ni la existencia de policías y delitos, sino el reflejo de las complejidades marginales de las sociedades de nuestros países de América, los grandes traumas sociales²¹³

La incomodidad radica menos en el entusiasmo o la hipérbole que en la imposibilidad de que estas descripciones puedan distinguir verdaderamente un objeto nuevo en el campo literario. En efecto, si en el neopolicial ya no importa el crimen, ni el caso, ni la policía ni los delitos, y sólo importan las “complejidades marginales” ¿son *La guerra del fin del mundo* o *El lugar sin límites*, novelas neopoliciales? Lo único que nos queda entonces es una época: “el fin de milenio”. Pero parece insatisfactorio, sobre todo para un crítico, determinar la forma de un estilo sólo por su ubicación epocal.

En el mismo sentido, inclusive cuando se trata de trabajos sofisticados, como el de Ana María Amar Sánchez, “El crimen a veces paga. Policial latinoamericano en el fin de siglo”, la crítica incurre en generalizaciones que, aunque atendibles, revelan la fascinación del objeto recién descubierto antes que el trabajo riguroso con el género.²¹⁴ Afirmar, como lo hace Amar Sánchez, que en el policial latinoamericano de fin de siglo “pensar el género y pensar cómo distanciarse de sus orígenes forman parte del mismo movimiento” es olvidar la larga tradición de autoconciencia del género, que podría rastrearse al menos desde la frase memorable de Sherlock Holmes: “Dupin era un hombre que valía muy poco”.²¹⁵

Otro tanto parece suceder con la primera antología del “neopolicial”, *Variaciones en negro*. El libro, antologado por Lucía López Coll y prologado por Padura Fuentes, aunque no da cuenta de todos los autores recurrentemente asociados al

²¹³ Amir Valle, “Un nuevo nombre para el neopolicial cubano”, en <http://www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?Id=1535>, consultado el 10 – 06 – 07.

²¹⁴ Ana María Amar Sánchez, “El crimen a veces paga. Policial latinoamericano en el fin de siglo”, en *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000.

²¹⁵ Arthur Conan Doyle, *Estudio en escarlata*, Buenos Aires, Andrés Bello, 2005. En la cultura latinoamericana, la autoconciencia y el distanciamiento, se encuentran desde la vanguardia y desde los textos sobre Román Calvo (apodado, justamente, “el Sherlock Holmes chileno”) hasta los textos paródicos de Pepe Martínez de la Vega sobre las aventuras de “Péter Pérez, el gran detective de Peralvillo”, todos textos previos a la publicación de la seminal *El complot mongol*, de Rafael Bernal, origen recurrente de la ficción neopolicial.

neopolicial, realiza una primera condensación del hipotético canon.²¹⁶ Se encuentran allí, por ejemplo, “¡Al ganso por las plumas!” de Juan Hernández Luna, y “Sinflictivo” de Rodolfo Pérez Valero. El índice incluye a españoles y latinoamericanos y además de reunir estilos muy disímiles abarca textos de autores nítidamente marcados dentro y fuera de la escritura con el neopolicial (Taibo, Díaz Eterovic),²¹⁷ como incluye relatos de escritores sorprendentes en esta compañía (Ricardo Piglia, o el mismo Rubem Fonseca).

De manera tal que quien pretende estudiar el “neopolicial hispanoamericano” se encuentra frente a una serie de descripciones contradictorias o poco fundamentadas y un corpus heterogéneo, al que cuesta encontrar una coherencia que permita distinguirlo de otras modalidades narrativas. Mempo Giardinelli, en un artículo de 2000 afirmaba: “me atrevo incluso a afirmar que hoy en día el género negro condiciona y tiñe *toda* la narrativa argentina.”²¹⁸

En cualquier caso, lo que parece primar en las tesis sobre el “neopolicial” es su condición de “actual”, en todas las citas que hemos visto se enfatiza la condición de escrituras del presente que de alguna manera están ligadas a la novela negra. En este sentido, ya en 1993 Luis Felipe Castro Castillo señalaba (sin hablar de “neopolicial”) que la literatura policial contemporánea se ligaba a los que se llamó el “posboom”.²¹⁹ En palabras de Antonio Skármeta (que cita Castillo), los narradores del posboom se caracterizaban por “la convivencia plena con la realidad, absteniéndose de desintegrarla para reformularla en una significación supra-real”.²²⁰ En el artículo antes citado,

²¹⁶Lucía López Coll; op. cit. En la medida en que el prólogo de Padura Fuentes se dedica por completo al neopolicial, toda la antología puede pensarse como una antología de esta variante.

²¹⁷ Los escritores de esta vertiente son famosos por su socialidad de cofradía, al punto de que Juan Armando Epple (op. cit.) los llama “comunidad supranacional de escritores”.

²¹⁸ Mempo Giardinelli: “El neopolicial argentino”, en Carmen Ruiz Barrionuevo et al. op. cit.

²¹⁹ Luis Felipe Castillo Castro, “El actual policial latinoamericano. Una tendencia.” En ESTUDIOS, Año 1, N°2. Caracas, julio-diciembre 1993.

²²⁰ Citado por Castillo Castro, *ibidem*.

Giardinelli justamente señala que “la literatura negra ha sido revolucionaria para las letras latinoamericanas del llamado *Postboom*”²²¹.

Tal vez en este sentido pueda afirmarse que el neopolicial es una forma del realismo, pero entonces las condiciones de esa novedad no tendrían que ver con la condición de “neo”, puesto que establecería, como indicábamos antes, una serie de conexiones con la literatura realista previa; y tampoco respondería a una nueva forma del género, puesto que, de hecho, sería la forma contemporánea del thriller.

Hay, sin embargo, algo que parece esconderse detrás de ese prefijo. Ese “neo”, que sugiere una ruptura con el pasado y una refundación, parece tener menos que ver con una efectiva transformación de la matriz genérica que con un estilo de época. En efecto, quienes han teorizado sobre la cuestión insisten en la idea de que la ruptura que funda al neopolicial se produce durante la década del setenta (así lo entiende por ejemplo, Padura Fuentes: “mediada la década del setenta, comienza a tomar forma lo que luego sería bautizado como ‘neopolicial iberoamericano’”).²²² Lo que resulta notable, lo que resulta sintomático, es el hecho de que aún existiendo desde la década del setenta comunidades de escritores de novela policial (particularmente en México y Cuba, pero también en Argentina y Chile) no haya surgido hasta la década del noventa la necesidad de ponerle un nombre al fenómeno.

Pareciera entonces que llamar “neopolicial iberoamericano”, a la “actual literatura policial iberoamericana” se relaciona con las euforias que retratábamos en el Capítulo 1: la literatura latinoamericana actual (y sus críticos) parece buscar con afán nombres que la definan como novedosa.

El éxito de ese movimiento muestra la dimensión reflexiva de este momento de la literatura latinoamericana. El hecho de que estas nomenclaturas proliferen (a

²²¹ Giardinelli, op. cit.

²²² Ver Leonardo Padura Fuentes, “La novela policial en Iberoamérica” en *Hispanérica*, año XVIII, N° 84, 1999.

diferencia de la unanimidad del “boom” o, inclusive, del “posboom”) y la dimensión que suele dársele (ya en *McOndo* había escritores españoles, el neopolicial es *iberoamericano*) también parece hablar de un estilo de época que no puede clausurarse y que exhibe tanto la diversidad de proyectos como la “balcanización” (como la llama Jorge Fornet) de un mercado que diversifica ofertas pero las concentra en España.

Existen, sin embargo relaciones que unen estos textos, y que, aunque tal vez no permitan justificar el nombre de “neopolicial” tal vez sí permitan encontrar regularidades que permitan circunscribir esta tendencia.

Padura, en un texto ligeramente anterior al prólogo, señala:

De este modo, la posmodernidad artística que parece adueñarse de nuestros escritores contemporáneos ha sido también aceptada por los autores de ficciones policíacas, quienes -como asegura Lyotard que hace el arte posmoderno- han establecido la regla de que no existen reglas...o sólo una: la insistencia en contar “una historia”, esa vieja calidad dramática a veces despreciada por el juego vacío, hermético y intelectualizante de mucha novela posmoderna.²²³

Reducido a sus mínimos elementos entonces, lo que parece pregonar el neopolicial iberoamericano es, en verdad, la disolución de la especificidad genérica como se entendió hasta la década del setenta.

No se trataría aquí, entonces, solamente de la aparición del género negro, ni siquiera de la voluntad de denuncia de las maniobras de los poderosos (todos procedimientos destacados para la novela policial posterior a la década del setenta). No: lo que parece distinguir la teorización del neopolicial es la hipótesis de la disolución del caso policial, vuelto ahora simplemente “literatura realista”.

2.3.4. El contexto

Estos índices parecen señalar un cambio en torno de las formas de la novela policial. Este cambio no termina, parece, de conformar un “tercer umbral”, pero sí

²²³ Ver Leonardo Padura Fuentes; “Modernidad y posmodernidad: la novela policíaca en Iberoamérica”, en *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, La Habana, Unión, 2000. El texto está fechado en 1996.

parece anunciar una época de desconcierto. Se trata, como sugeríamos antes, de un cambio inscripto en las estrategias presentadas en la década del setenta: la transformación del relato policial en un género respetable que parece necesitar de legitimaciones externas que ya no puede darle su circulación comercial.²²⁴

Así, tanto el argumento de Lafforgue como la reivindicación de la “creatividad artística” para la novela policial cubana parecen apuntar a la respetabilidad que el género descubría en la década del setenta. Por su parte, la aparición del neopolicial y las estrategias que despliegan los textos asociados al género parece señalar una dificultad creciente a la hora de escribir “novelas policiales”, esta dificultad ya había sido señalada en la década del setenta.

Habrá que decir, sin embargo, que esa progresión también señala, aunque tímido, un cambio en la posición del género. Esto parece evidenciar la sospecha de Lafforgue y la desaparición de la novela policial revolucionaria, así como la exaltación del fin de los rasgos característicos del género en el neopolicial parece sugerir que la mirada retrospectiva busca configurar una genealogía de esta desaparición. Así, la década parece diseñar la etapa final de un proceso que, iniciado en la década del setenta, hoy se presenta como un terreno lleno de dudas.

Las novelas que trataremos a continuación pueden pensarse como un tercer modo diferente (tanto del neopolicial como de las estrategias deconstructivas de la verdad) de aproximarse al relato policial. Es, todavía, una categoría inestable, que no

²²⁴ El hecho de que las diferentes colecciones de relatos policiales aparecidas durante la década (*La muerte y la brújula* y *Variaciones en rojo*, en Argentina; *Círculo hueco*, dirigida por Paco Ignacio Taibo II en España, *Promexa / Misterio*, en México y la colección *Rastros* de la Editorial Fin de Siglo en Uruguay) no hayan podido prosperar también muestra cómo la circulación canónica del género parecería haberse vuelto imposible.

logra estabilizar sus paratextos. Algunos de los ejemplos de esta tendencia, entonces, escapan al género, al menos en su adscripción metadiscursiva.²²⁵

Se trata de relatos articulados alrededor de tematizaciones propias del género o, mejor, se trata de textos sostenidos en *presuposiciones del género*, en sus *condiciones de posibilidad*. Se trata de tematizaciones conspirativas que asocian los hechos de la trama con hechos criminales siempre, en principio, más allá del control de los personajes protagónicos.

²²⁵ Los metadiscursos que acompañan a estas novelas (contratapas, críticas periodísticas, publicidad, etc.) a veces las identifican con “algo más que policiales”, pero en otros casos evitan toda mención genérica. El hecho de que asociemos estas novelas con el género, como se verá, radica en la productividad que esta lectura puede tener para pensar la escena de la literatura latinoamericana de fin de siglo.

Parte II: Los textos

Enigma y secreto

Las novelas sobre las que trabajaremos en esta segunda parte tienen como condición de posibilidad tanto la tradición del género en América Latina, como las manifestaciones literarias de sus contemporáneos. Hemos descripto ambos aspectos en la primera parte de este trabajo. Nuestro corpus tiene también, como horizonte de legibilidad, las estructuras de la novela policial. Estas estructuras están sometidas, tal nuestra hipótesis, a una serie de transformaciones cuyo resultado sería la emergencia de novelas construidas sobre el secreto antes que sobre el enigma; sobre las formas de la verdad antes que sobre su revelación.

Habrá entonces que volver a pensar algunos elementos del género, rastrear su historia, exhibir sus diversas articulaciones.²²⁶

1. El misterio

En el inicio hay un misterio. Alguien ha muerto, alguien realiza un chantaje, joyas han desaparecido. La posibilidad de develar personalmente quién es responsable de la fechoría parece (para la policía, para los damnificados) remota. Es necesario llamar a alguien que pueda develar el misterio que esconde el mundo material: dar un sentido “otro” a los hechos.

En el inicio hay, pues, un misterio. La historia del concepto de misterio muestra cómo ha habido un solapamiento por el cual pasó de significar algo secreto, revelado “sólo a los iniciados”, a ser sencillamente algo inexplicable para los principios racionales del ordenamiento del mundo, a ser finalmente el primer momento de un

²²⁶ Las observaciones que siguen se refieren a lo que llamaremos “policial canónico”, es decir, una constelación de rasgos cuya recurrencia configuró la forma característica del género policial hasta al menos la década del setenta (ver capítulo 2). Por otra parte, y a pesar de que en diversos momentos se harán comentarios sobre otras formas del género, estas reflexiones tienen como horizonte una forma particular de la novela policial, aquella que cuenta una investigación (digamos de Poe a Ross MacDonald). Este recorte responde a las necesidades del corpus, pero también a la historia misma de la circulación del género, que todavía hoy tiene como uno de sus motivos principales la figura del caso.

relato policial.²²⁷ Sin embargo, y a pesar de la preponderancia acordada al género policial, la ubicación del misterio en el inicio del relato, sigue siendo un rasgo característico del relato de terror, del relato fantástico y a veces de la ciencia ficción.²²⁸ Ese rasgo se plantea desde el inicio como una laguna en la asignación de sentido: un episodio irrumpe en la racionalidad y resulta por lo tanto incomprensible para la racionalidad “cotidiana”. Es necesario otro orden, otra lógica, otro saber, para que lo “irracional” se torne comprensible.

Mientras que otros géneros (como el terror y el fantástico) optaron mantener el misterio, aunque esclarecido, como irracional (los monstruos de Lovecraft permanecen incomprensibles, nunca sabremos qué es lo que da su poder a la pata del mono), la novela policial y el relato de ciencia ficción eligieron, en una línea más racionalista, transformar al misterio en un juego racional.

La resolución racional de un misterio (tal la novedad que trae el relato policial a la literatura) plantea una tensión difícil de superar. En 1958 Thomas Narcejac señalaba la contradicción que se agita en el núcleo del género:

Misterio. Investigación. He aquí los dos elementos esenciales cuya fusión, siempre laboriosa, siempre incompleta ha dado origen a este género extraño que se llama, valga la vaguedad del término, novela policíaca. Pero no basta con llamarlo género extraño, habría que denominarlo más bien “género inestable”, porque el misterio y la investigación tienden a excluirse mutuamente, son tan incompatibles como lo fantástico y lo racional.²²⁹

La sutura, imposible hasta el siglo XIX, entre misterio e investigación será el enigma.

²²⁷ John Cawelti (en “The literature of mystery”, en *Mystery, violence and popular culture*, London, The University of Wisconsin Press, 2004) ha desarrollado una historia del concepto de misterio en este sentido.

²²⁸ Como se ha señalado repetidamente, tanto el inicio de *El Sabueso de los Baskerville* como, sobre todo, el de “Los crímenes de la calle Morgue” remedan los episodios misteriosos de las novelas de terror.

²²⁹ Thomas Narcejac; sin título, incluido en Román Gubern (edición y prólogo); *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets, 1982 (la primera edición del texto de Narcejac fue en la *Historia de las literaturas de Queneau* en 1958).

2. El enigma

2.1. La condición enigmática

En el inicio pues hay un enigma. Ese enigma se distingue nítidamente de un “verdadero” misterio por el hecho de que el enigma depende de una formulación falaz para producir sus enunciados.

El enigma es un “falso misterio” puesto que “la solución consiste precisamente en demostrar que existía sólo la apariencia del enigma”.²³⁰ Dicho de otro modo: lo que sostiene géneros como la adivinanza o el relato policial es el hecho de que, aun antes de intentar “resolverlos”, sabemos que existe una solución cuya evidencia ha sido “desfigurada” para producir un misterio. Esa “desfiguración” es una de las garantías de la novela policial: el enigma tiene una solución que está contenida en los términos de su formulación.²³¹

El enigma es entonces un tipo específico de pacto enunciativo, es un tipo de acto de habla. De ahí deriva una de las diferencias centrales entre la enunciación del relato policial y su digresis. Mientras que el lector lee enigmas, los personajes resuelven misterios: Marlowe no sabe a ciencia cierta si será capaz de resolver el crimen, mientras que el lector está seguro de ello.

Si hay enigma es porque entre “la cosa” y el enigma, hay una tercera posición, un sujeto, que formula el enigma. Tradicionalmente, la formulación del enigma se relaciona con la posibilidad de que alguien pueda ingresar en una comunidad, es la prueba de que alguien es digno de pertenecer (y por eso tanto los exámenes académicos como las adivinanzas son formas de probar la valía del interrogado). De ahí que la contraseña tenga muchas veces la forma de un enigma, de ahí que, como señala Jolles,

²³⁰ Giorgio Agamben; “Idea del enigma”, en *Idea de la prosa*, Barcelona, Península, 1989.

²³¹ Gonzalo Abril (en “El ladrón de hachas: introducción a los aspectos cognitivos, afectivos y sociales de las sospechas”, incluido en Carlos Castilla del Pino (comp.); *La sospecha*, Madrid, Alianza, 1998) señala que el enigma es “un discurso que a la vez oculta su sentido, parte de su sentido, y señala las operaciones de su ocultamiento”.

la existencia de un grupo de elegidos (de una sociedad secreta, por ejemplo) permita el ingreso de iniciados sólo cuando su conocimiento se ha probado a través de enigmas.²³²

De manera tal que la formulación de un enigma presupone una disimetría. Alguien, el que intenta resolver el enigma, está en una situación de inferioridad y debe probar que su astucia está a la altura de las circunstancias. Otro, el que formula la pregunta, representa a la comunidad, y tiene el poder de hacer entrar en ella a quien responde correctamente. De ahí deriva la estructura de desafío de la novela policial, ella misma, según Víctor Sklovski, “un enigma múltiple”.²³³

Por otra parte, quien formula un enigma debe formular analogías, juegos de palabras, desplazamientos metonímicos, que “extrañen” el objeto de la referencia. Pareciera que la formulación del enigma clama por una resolución y esta resolución sólo puede venir de la confirmación del objeto que fue “deformado” en primer lugar. Hablamos en este sentido de “falso misterio”. La forma más característica del enigma es entonces una pregunta (“¿Quién es el asesino?”), y su resolución es siempre un reconocimiento tranquilizador.

Existe, sin embargo, otra posibilidad de leer el enigma; una posibilidad, digámoslo así, “creativa”. Un enigma no es sólo una pregunta que demanda una respuesta, sino que tiene una materialidad propia, una serie de contenidos y estructuras que pueden leerse más allá del objeto efectivo que esconde la pregunta. El enigma de la Esfinge, por ejemplo, propone que existe un animal que en el amanecer anda en cuatro

²³² De ahí que el enigma aparezca relacionado con los límites y las fronteras, como el enigma de la Esfinge. Ver André Jolles; “Enigma”, en *Las formas simples*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.

²³³ De hecho, puede inferirse que para Sklovski, la novela policial puede pensarse como la versión narrativa de los procedimientos literarios. Por una parte, Sklovski señala que “El extrañamiento se parece con frecuencia a la adivinanza: también mueve de su sitio las características del objeto.”; por otra, afirma que “las novelas policíacas son enigmas múltiples. Se ofrecen distintas pistas, que pueden ser agrupadas de varios modos; comienza la búsqueda del delincuente, de acuerdo a los datos, a las pistas.” Ver Víctor Sklovski; “Imagen y enigma”, en *La disimilitud de lo similar*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.

patas, al mediodía en dos y en el ocaso en tres. Esa postulación podría leerse literalmente y postular así la existencia de un animal mitológico.

Por otra parte, Edipo resuelve el enigma entendiendo que tanto “patas”, como “mañana”, “mediodía” y “ocaso” son metáforas: los momentos del día refieren a las diferentes etapas de la vida y las “patas” refieren a las extremidades de un hombre. Hay que decir, sin embargo, que en esta segunda analogía, hay un salto: mientras que tanto el ganeo como la erección refieren a un organismo, el hombre con el bastón refiere a un organismo con una prótesis. Se trata entonces de la unión de elementos cualitativamente disímiles.

Pero Edipo podría postular que la metáfora no está en “patas” o “mañana”, “mediodía” y “ocaso” sino sólo en “animal” y resolver el enigma postulando que el referente son tres cosas diferentes cuya relación es diferente de la orgánica. Por ejemplo un hombre que anda por la mañana en un burro (que se cansa al mediodía), que deja al burro y camina solo. Durante la tarde el hombre cae en un pozo y se fractura una pierna. Esa noche, mientras yace en una zanja, pasa un mono y el hombre salta, apoya su brazo en los hombros del mono y los dos (el hombre saltando en una pata) marchan en medio de la noche.²³⁴

Por último, Edipo podría equivocarse (por ejemplo diciendo: es un animal mitológico desconocido), recibir una respuesta negativa, volver a postular otra respuesta (son un hombre, un burro y un mono que carga a un hombre), volver a recibir una respuesta negativa y así seguir hasta dar con la respuesta correcta.

Como se ve, las posibilidades de lectura de un enigma podrían ser múltiples. No importa ahora cuáles sean las respuestas, pero cabe detenerse en las implicaciones de

²³⁴ De suceder cualquiera de las dos opciones (la lectura literal o la lectura antieconómica) estaríamos ante al nacimiento de una ficción. Este hecho diferencia a los enigmas del extrañamiento literario: la mirada extrañada no pretende ninguna “respuesta”, desarrolla las potenciales respuestas como entidades autónomas.

cada una de ellas. El primer caso muestra el mecanismo tropológico que rige la forma del enigma: el uso figurado de la lengua (no puede ser un animal mitológico, porque si es un enigma su solución no puede ser obvia, ni puede ser un “verdadero misterio”).²³⁵

El segundo caso muestra la unicidad que ordena el enigma: la mejor respuesta es la más económica, la que con menos entes tiene mayores posibilidades de cubrir todos los rasgos. El tercer caso muestra la lógica de poder que rige el intercambio del enigma: Edipo no podría dar más que una respuesta, si es que está destinado a entrar en Tebas.

La novela policial, en sus formatos más tradicionales respeta estas formulaciones. Por una parte, el asesino nunca es quien parece que es (en el límite, el mono de Dupin, que abre la serie, es el ejemplo extremo de que quien parece ser nunca lo es). En segundo lugar, la cadena causal es sólo una. En tercer lugar, el detective da una sola respuesta, y es este hecho, el hecho de que el investigador siempre acierta, lo que lo hace un personaje digno de protagonizar una novela policial.²³⁶

Lo que querríamos aquí señalar, sin embargo, es que el enigma, en tanto trabajo discursivo, no funciona solamente como “ocultamiento”. Puede también pensárselo como “suplemento”, como un exceso que permite ver de otro modo, que “extraña” la mirada. Las novelas que aquí trabajaremos, antes que resolver el enigma, exploran sus posibilidades narrativas. Múltiples causalidades justifican los hechos, los investigadores se equivocan, las respuestas a los enigmas son obvias: el escenario que presentan novelas como *Las islas* o *Los detectives salvajes* es el de una proliferación cuyo origen es la imposibilidad de clausurar las preguntas que podrían ordenar la trama.

²³⁵ De hecho, los “verdaderos misterios” son el modo en que piensan la ciencia y la filosofía que, en sentido estricto, no resuelven “enigmas”.

²³⁶ Sin embargo, en la historia del género han existido ejercicios de variación radicales que han cuestionado la estabilidad del enigma.

2.2. La aparición del enigma

Tanto el criminal, como el estado y el crimen mismo, existían previamente a la aparición del policial en la ficción latinoamericana. Sin embargo, el crimen no representaba ningún enigma, puesto que existía, en las ficciones naturalistas y positivistas, una continuidad entre el criminal y el crimen. Bastaba entonces con conocer la psicología decadente o la genealogía patógena para reconocer al criminal.²³⁷

Con la aparición de los primeros relatos policiales la relación entre estos elementos cambia radicalmente. Por una parte, el crimen, presentado como misterio, abre el relato. Esta presentación altera toda la secuencia y produce lo que múltiples analistas han llamado la “doble historia” del policial.²³⁸ Por otra parte, el crimen se convierte en enigma, lo que supone una nueva articulación enunciativa, que sólo con la expansión de la cultura de masas durante la década del treinta y cuarenta cobrará clara dimensión.

La aparición de estos rasgos, en su formulación más clásica (los relatos de Antonio Helú, Rodolfo Walsh o Luis Enrique Délano), supone una alteración de la causalidad. En efecto, si el caso clínico en los relatos naturalistas se sostenía en la “historia de vida”, ahora, en virtud del desarrollo del enigma, será necesaria una rearticulación de los motivos para el crimen. No se tratará ya de individuos clínicamente o socialmente perturbados, sino de personas “sanas” que pueden, en un ataque de celos o de codicia, robar o matar.

La dinámica del género impone esta rearticulación, porque la condición del enigma así lo exige. Como se ha dicho más de una vez, cuanto más gratuito parezca el

²³⁷ De hecho, como ha sugerido Nouzeilles (*Ficciones somáticas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000), el desarrollo narrativo del caso tomaba la forma del relato biográfico que explicaba los orígenes del crimen.

²³⁸ La existencia del misterio en el comienzo del relato ya puede verse en los primeros relatos fantásticos (de Rubén Darío, Eduardo Blanco, Amado Nervo) producidos en el continente. Para más precisiones sobre la “doble historia” que articula el género, ver infra.

crimen, más sospechosos son posibles, y el enigma gana fuerza como articulador de la trama.²³⁹ Con el relato policial también aparece otro desplazamiento: el del investigador. El detective no depende del estado y puede, eventualmente, responder a al poder del deinaro. Esos cambios tienen un efecto diferente en la literatura latinoamericana con respecto al que tuvieron en la ficción europea y norteamericana.

Y es que en la medida en que el relato policial procede en Europa y Estados Unidos del relato fantástico, puede leerse su emergencia a mediados del siglo XIX como el efecto del impacto del racionalismo (que explica el misterio) y como el triunfo de la burguesía, que sustrae el heroísmo al criminal popular y transforma a su representante, el detective, en protagonista.²⁴⁰ Si se piensa la ficción policial en América Latina se verá que su emergencia quita el poder de determinar la verdad de las manos del estado y bloquea el esquematismo biologicista y clasista (que fuera tanto un rasgo característico de la novela naturalista como de la novela de la tierra). Así, comparado con el alegado fatalismo de *Los de abajo* y la novela de la Revolución Mexicana, los cuentos de Antonio Helú o *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli, resultan liberadores justamente porque no imaginan el crimen como un destino nacional, sino como un ejercicio estético (en el caso de Usigli) o como una ironía costumbrista (en el caso de Helú). Además, ahora los criminales pueden o suelen provenir de las clases acomodadas y los héroes suelen ser personajes curiosos y marginales.²⁴¹ Así, en el caso

²³⁹ Como han visto Sklovski y Jameson; el enigma policial permite la articulación de múltiples tramas de otro modo dispersas. Ver Víctor Sklovski, "La construcción de la 'nouvelle' y de la novela", AAVV; *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1991 y "Sobre Raymond Chandler", en Daniel Link (comp.), op. cit.

²⁴⁰ Así, por ejemplo, lee la emergencia del relato policial Michel Foucault en "La resonancia de los suplicios", (*Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1984).

²⁴¹ En diversos casos de Máximo Roldán, el protagonista de los cuentos de Helú, el criminal es un hombre rico. En "El secuestro del candidato" del chileno Alberto Edwards, un político se autosecuestra para no cumplir con sus deberes cívicos. Por lo demás, Máximo Roldán es un ladrón. Similares observaciones sobre la distribución de roles pueden hacerse con respecto a las ficciones policiales argentinas de la misma época (ver De Rosso, op. cit.).

latinoamericano, el relato policial sustrae la necesidad de la culpa a las clases populares y la hace proliferar por todo el campo social, al menos bajo la forma de la sospecha.

La aparición del enigma policial configura este tercer actor (el investigador) cuyos intereses están diferenciados tanto con respecto a los criminales como al estado. Esa terceridad es característica del caso policial.

3. El caso

En el inicio, entonces, hay un caso.

El “caso”, es, en todas sus versiones (las del naturalismo y el decadentismo, las de la novela policial y el correo sentimental) el relato de una ocurrencia anómala, el reverso del ejemplo entendido como ilustración de la ley. Hay caso justamente porque no se sabe qué ley aplicar a los hechos narrados. Esta laguna en la asignación de sentidos permite que el caso se desarrolle y que su resolución recomponga el orden social, en función de una norma tácita (de la que la ley en crisis derivaría).²⁴²

En el caso clínico, ya sea en su vertiente naturalista o modernista, o en el caso del folletín policial (como el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez en Argentina o el *Manuel Luceño* de Antonio Acevedo Hernández en Chile), la lógica de las acciones se estructura sobre una dualidad: el criminal contra la ley que lo persigue (y en este sentido, notablemente, los “milicos” que persiguen a Moreira son indiferenciados) o la patología (biológica, y fatalmente social, en la novela naturalista) contra la ciencia (y el estado normativizador).²⁴³

La configuración del enigma policial, en cambio, conlleva la necesidad de un tercero para el crimen, alguien que pueda leer lo que nadie puede leer en el cuerpo

²⁴² Seguimos aquí las precisiones formuladas por André Jolles en “Kasus”, en *Las formas simples*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

²⁴³ Sobre la distinción entre el caso clínico en el modernismo y en el naturalismo ver Gabriela Nouzeilles, *op. cit.*

social (ni el estado ni los particulares). En este sentido, la emergencia del caso policial configura (no sólo en América Latina) una relación de terceridad que será su esquema básico: el estado, el criminal y el investigador. La lógica del género sustrae protagonismo al criminal (los “folletines policiales”) y a la víctima (los “relatos clínicos” del naturalismo y el decadentismo) y construye un protagonista nuevo.

Esa estructura básica tiene consecuencias ideológicas (sobre las que volveremos), pero también teóricas. Permite presentar con nitidez, a partir de considerar sus puntos como focos narrativos, las diferencias entre la novela policial (cuyo foco es el investigador), la novela de suspenso (la perspectiva de quién es —o puede ser— un criminal)²⁴⁴ y la novela de espionaje (la perspectiva del estado).²⁴⁵ Estos cambios de foco, también producirán modos diferentes de estructura narrativa: el policial dispara hacia atrás la lectura de indicios, la novela de suspenso los dispara hacia delante (va a suceder un crimen, y el lector pretende adelantarse a los hechos), la novela de espionaje se presenta como una serie de enigmas cuyas revelaciones suceden como episodios, en la novela de espionaje “siempre hay enigmas” (y por eso es una de las formas más precisas de la paranoia).²⁴⁶

²⁴⁴ En efecto, la novela de suspenso se organiza sobre el mismo horizonte temático que el de la novela policial pero desplaza la intriga hacia delante o, como lo formula Todorov (en “Tipología del relato policial”, incluido en Daniel Link (comp.), op. cit.) en la novela de suspenso, “el misterio tiene un función diferente de la que desempeñaba en la novela de enigma: es, primordialmente, un punto de partida; el interés principal reside en la segunda historia, la que se desarrolla en el presente.” El desarrollo de la novela de suspenso como género, es producto de la crisis que supuso para el género la emergencia de la serie negra durante la década del treinta. Javier Coma (en *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Barcelona, Anagrama, 1985) señala que es en el contexto del realismo, que comienza a campar en el género durante la década del treinta, que parece posible construir ficciones en las que el universo temático del relato policial “duro” (la urbe moderna, el crimen profesional, la femme fatale) pueda ser retratado desde la perspectiva de los propios miembros de la comunidad. El subgénero (“Crime psychology”) admite múltiples variantes (e incluye tanto historias vistas desde el punto de vista de los criminales profesionales como desde el punto de vista de quienes se ven obligados al crimen por fuerzas superiores a ellos).

²⁴⁵ Enseguida veremos el desarrollo de la figura del investigador en la novela policial, baste por ahora decir que si se pretende contar la historia de un crimen desde la tríada y desde la perspectiva del estado, es necesario que la figura del investigador (Bond, Smiley, Ashenden) represente al estado y que el criminal no pertenezca a la población civil (dado que el estado se supone que la representa). Es por lo tanto necesaria la aparición de otro estado operando detrás del criminal: aparece la novela de espionaje.

²⁴⁶ Por eso, por su secuencialidad intrínseca, la novela de espionaje es el género del enigma que mejor se articula con la novela de aventuras. Por eso también, la “incomposibilidad” del tiempo (como lo llama

Por otra parte, el caso, como ha señalado Nicolás Rosa, propende a la serialidad. Sus rasgos formales permiten y demandan la iterabilidad. Esa iterabilidad que está inscripta en las bases médicas del caso presupone la posibilidad de la inducción como modo de conocer la naturaleza. En el caso policial, la recurrencia morfológica es lo que produce el “modus operandi” del criminal. Más en general, sin embargo, la ideología de la novela policial, su articulación de la vuelta al orden como fin del relato, supone que mientras el investigador no pueda encontrar al asesino, los crímenes seguirán sucediendo, proliferando en una serie potencialmente infinita.²⁴⁷

Correlativamente, la serialidad es condición del relato en la medida en que el relato policial puede pensarse como la investigación en torno a una serie de sospechosos a los que entrevista el detective. Esto es cierto aun cuando el enigma cambia de forma, como suele suceder en las novelas de Raymond Chandler o Dashiell Hammett. Esa serie de entrevistas es el corazón de la estructura de la novela policial y sólo se detiene cuando el detective ha encontrado al criminal. Así, el crimen tiende a una serie infinita que sólo puede clausurarse expandiendo otra serie paralela, la de las entrevistas del investigador.²⁴⁸

La serialidad del crimen está en relación directa con la de los sospechosos. Podría imaginarse lo contrario, pero la historia del género demuestra que cuanto más

Deleuze) asume en Borges la forma de un relato de espionaje (“El jardín de senderos que se bifurcan”), antes que la de un relato policial.

²⁴⁷ Ver Nicolás Rosa, “La ficción proletaria”, en *La Biblioteca*, Buenos Aires, n° 4/5, verano 2006. y John Cawelti, op. cit.

²⁴⁸ La serialidad es también condición de posibilidad de la circulación material del género. Como han señalado Elvio Gandolfo y David Schmid entre otros, la serie es uno de los grandes inventos de Poe, que sólo fue comprendido cabalmente por Conan Doyle. La construcción de una situación inicial infinitamente iterable que se ajusta mejor al mercado de revistas que el folletín. Ver Elvio Gandolfo; “Estudio preliminar”, en AAVV; *El cuento policial*, Buenos Aires, CEAL, 1981 y David Schmid “The locus of disruption : serial murder and generic conventions in detective fiction” en Warren Cherniak, Martin Swales and Robert Vilain (eds.); *The Art of detective fiction*, New York : St. Martin's Press, 2000.

crímenes sin resolver existen, menos son los sospechosos, el principio de unicidad que rige la formulación del enigma así lo demanda.²⁴⁹

Así, la estructura triádica del caso abre la novela policial a una serialidad pocas veces desarrollada en el argumento. Esa serialidad está en la base estructural de *Los detectives salvajes* (aun cuando se desconozca exactamente el enigma) y en el suplemento de la serie que forma el núcleo de *Las islas*.²⁵⁰

El crimen, tal como lo presenta el relato policial, dispara la tríada y permite desarrollar nuevas posiciones tanto para el estado como para el criminal.

4. El estado, el criminal, el investigador

En el inicio, pues, hay un crimen.

El género se detiene en ciertos crímenes, en general notables por su violencia (en su abrumadora mayoría el asesinato, pero hay también algunos robos y secuestros). Aquí, el crimen no es una entidad definida moralmente. Es decir, un crimen no es un pecado o una falta a la moral, es una infracción a la ley.²⁵¹ Así, desde que comienza el relato, el género policial convoca al estado.²⁵²

²⁴⁹ El caso límite, dentro de la novela policial es el asesino serial que requiere, por una parte, la constitución de una subjetividad fuerte (el asesino se identifica rápidamente a partir de mensajes a la policía o al investigador) que señala la unicidad del enigma (como en *Los crímenes el alfabeto*, de Agatha Christie) y que, de hecho, produce una estructura de desafío que duplica la del enigma policial (y por eso, la ola de films “psycho killers” de la década del noventa puede pensarse como la vuelta del policial de enigma, sazonado de la violencia que caracterizó a la serie negra). En el caso de la novela de espionaje, todos los crímenes (inclusive los que suceden entre diversos textos de una serie) deben reenviarse a una sola entidad, que puede ser un estado o, como sucede en los libros de Ian Fleming, una asociación todo poderosa como S.P.E.C.T.R.E.

²⁵⁰ Esa lógica serial, claro, es la que se torna evidente en el final de “La muerte y la brújula”, retomada luego en algunas disquisiciones de, por ejemplo, *El enigma de París*, de Pablo De Santis.

²⁵¹ Y es en este sentido, un fenómeno específicamente moderno. La teoría penal moderna se distinguiría por relacionar el crimen con la ley en tanto que expresión del bien común de la vida social. Ver la cuarta conferencia de Michel Foucault en *La verdad y las formas jurídicas*; Buenos Aires, Gedisa, 2008.

²⁵² Para decirlo rápidamente: el relato policial puede ser una fábula moral (en algunos casos lo es, en particular en la serie negra), pero no se define por el castigo moral, ni las fuerzas que desatan la investigación son morales (que no es lo mismo que las fuerzas que desatan el crimen). Por eso, porque la ley define la relación del investigador con los hechos se pueden pensar como objetos del mismo género *La ventana siniestra* y, por ejemplo, *El candor del padre Brown*. Por lo demás, otros géneros masivos trabajan estrictamente con planteos morales y, de hecho, este es uno de los rasgos que distingue al género policial de géneros aledaños como el melodrama o el relato gótico.

Así es que el crimen (en la medida en que desafía al estado) pone en marcha una investigación policial. Pero la policía aparece siempre en competencia con el investigador, que desafía sus normas y sus métodos (hasta inclusive burlarse de ellos). La torpeza o la corrupción (dependiendo de la variante del género que se elija) caracteriza a los agentes del estado. El investigador del género es, en este sentido, un personaje que se define por su tensión con el estado y, en el límite, por su tensión con las formas más estables de las relaciones sociales. Así, el investigador, siempre está casi por fuera de lo social y, justamente por ello (inclusive cuando se trata de un policía), puede ver lo que nadie ve.²⁵³

Todos estos rasgos podrían ordenarse en torno de un eje recurrente: el género policial habla siempre (pero no solamente) de una crisis del estado. En efecto, si atendemos a la definición de Max Weber (una de las más conocidas y discutidas) de estado (“la organización que reclama con éxito el monopolio del uso legítimo de la fuerza física en un territorio determinado”), veremos que son dos los elementos que lo definen.²⁵⁴ De un parte, el estado se define por “reclamar con éxito el monopolio del uso de la violencia”; de otra, este uso es “legítimo”.

La legitimidad de los estados contemporáneos, señala Weber, se caracteriza por tomar la forma de la legalidad (“la creencia en la validez de lo estatuido legalmente y en la ‘competencia’ funcional basada en reglas creadas racionalmente”).²⁵⁵ Las lecturas contemporáneas de la legitimidad weberiana, han insistido en su condición *textual*; esto

²⁵³ Diferentes autores han indicado esta soledad constitutiva del héroe del relato policial. Jerry Palmer (en *Thrillers*, op. cit.) afirma: “el héroe, por definición, no sólo es competente, sino excepcionalmente competente; si alguien pudiera hacer las cosas tan bien como él, él perdería su derecho a llamarse héroe. De hecho, la función principal del equipo de respaldo [los ayudantes del héroe] es ser menos competentes que el héroe, para que resalte así la valía de éste.” El género liga tan insistentemente la excepcionalidad con la posibilidad de develar el enigma que parece inevitable proponer una relación causal. Porque ve de otro modo, el investigador es, a la vez, un solitario y un observador eficaz.

²⁵⁴ Ver Max Weber; “La política como profesión”, en *El sabio y la política*, Córdoba, EDUCOR, 1966. La variable territorial de esta definición, en la medida en que tiene menos relevancia para la descripción de las operaciones constitutivas del género será tratada más adelante. Ver capítulo 5.

²⁵⁵ Weber, op. cit.

es: la legitimidad se sostiene en relatos, leyes, discursos. De Lyotard a Luhmann, la legitimidad de un estado está sostenida en su capacidad de proveer a la población de un discurso que, de alguna manera, justifique su accionar. Como afirma Ricardo Piglia: “cuando se ejerce el poder político se está imponiendo siempre una forma de contar la realidad.”²⁵⁶ La legitimidad, entonces, aparece ligada a una puesta en discurso que, de alguna manera, justifique el monopolio de la violencia.

Esa legitimidad justifica el “monopolio de la violencia física”: un estado, para constituirse como tal necesita ser el único operador político que pueda actuar sobre el cuerpo de los individuos sin que su autoridad sea recusada. Un estado debe (si se trata de un estado moderno) articular discursos que funden una legitimidad que impida la recusación de la violencia física por él impuesta. Se trata, como se ve, de la aparición simultánea de los dos rasgos. Ley y coerción, discurso y violencia forman una constelación que funda al estado moderno.

El relato policial comienza con una laguna en la constitución del estado: existe una violencia que ha escapado a su monopolio, entre otras cosas porque el estado no posee un relato que haga inteligible esa violencia. Ese relato que al estado le falta es el que le proporcionará el detective cuando el texto concluya. Notablemente, como hemos visto, en la constitución del género este relato no puede venir del interior de la institución estatal.²⁵⁷

Así, el relato comienza con un cadáver que está fuera de la ley (y, por lo tanto, del relato de la culpa y el castigo que permitiría el ejercicio de la violencia del estado). El policial instituye a partir de ese cuerpo una duplicidad: el criminal instaura una

²⁵⁶ Ricardo Piglia: “Una trama de relatos”, en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

²⁵⁷ Inclusive cuando se tematice la pertenencia del investigador al estado, esta pertenencia siempre está cuestionada, es liminar o inestable: los policías de las películas norteamericanas siempre están entregando sus placas a los jefes de policía que, irremediamente, se las devuelven cuando resuelven bien el caso y salvan a la población.

violencia fuera del monopolio estatal; el detective instaura un relato fuera de la legitimidad del estado.

Se trata de una simetría que, teniendo al estado como frontera, permite cuestionarlo al tiempo que homologa al criminal y al detective.²⁵⁸ Esta simetría tiene consecuencias ideológicas. La excepcionalidad del investigador sugiere también la excepcionalidad del o de los criminales. No importa cuánto se declame la responsabilidad del estado en los crímenes que devela el investigador, el relato policial en su forma tradicional (clásica o negra), debe encontrar *alguien* a quien castigar. Este movimiento sugiere que si se castigara a todos los criminales (dentro o fuera del estado), las instituciones serían justas. Así, todas las variantes canónicas del género son “reformistas”: denuncian la responsabilidad de individuos, antes que las de las mismas instituciones.²⁵⁹

La constitución de ese relato que construye el detective se concentra en la posibilidad de razonar, a partir de los datos sensibles una historia que explique los hechos. La legitimidad de ese relato se sostiene entonces en una racionalidad cuyas formas conviene explorar.

5. Razón, verdad, metarrelato

5.1. El sujeto de la razón

En *El signo de los cuatro*, Sherlock Holmes afirma ante un escandalizado

Watson:

²⁵⁸ Michel Foucault indicó (op. cit.) en qué medida la novela policial sustrajo al criminal de la esfera ambigua de la admiración popular para transformarlo en un neto enemigo de lo social, tal como lo imaginaba la burguesía. En realidad, si se atiende a las simetrías y disrupciones aquí indicadas tal vez pueda pensarse en la ambigüedad de los héroes y villanos de la novela policial en relación no ya con la cultura popular, sino con una emergente cultura de masas.

²⁵⁹ El punto ha sido señalado por Daniel Link en “El juego silencioso de los cautos”, en Daniel Link (comp.), op. cit. Estas observaciones también son pertinentes para lo que suele llamarse relato “neopolicial”: aun cuando sus cultores denuncien los crímenes de estado (como Ramón Díaz Eterovic en *Nadie sabe más que los muertos* (1992) o Juan Sasturain en *Manual de perdedores* (1984, 1986)), la denuncia se concentra en individuos y por lo tanto no puede denunciar al estado mismo.

Nunca hago conjeturas. Es un hábito nefasto. Destruye las facultades lógicas. Lo que a usted le parece tan extraño, lo es sólo porque no ha seguido mi cadena de pensamientos ni se ha fijado en los pequeños datos de los que pueden extraerse importantes inferencias.²⁶⁰

La declaración, jactanciosa y provocativa, como casi todas las de Holmes, podría pensarse como la fuente de uno de los equívocos más persistentes en torno de la novela policial. En efecto, durante décadas se pensó el éxito del relato policial como consecuencia del auge del positivismo y el impacto de la ciencia en los modelos literarios de la segunda mitad del siglo XIX.²⁶¹ Se trata, en verdad, de un momento notable de la relación siempre tensa entre literatura, ciencia y razón.

Suele afirmarse que el origen del sujeto moderno se encuentra en el discurso cartesiano sobre la verdad y su relación con la posibilidad de razonar. En “Infancia e historia”, Giorgio Agamben releva las características del sujeto del conocimiento cartesiano como efecto de la “mística reducción de todo contenido psíquico excepto el puro acto de pensar” y que por lo tanto, se trata de un sujeto “cuya realidad y cuya duración coinciden con el instante de su enunciación”.²⁶² Este sujeto aparece relacionado directamente con el *cogito*: quien existe es quien puede decir que piensa. La razón cartesiana es, además, universal y evidente, compartible por todos los hombres y, en este sentido, igualadora. Para que esta universalidad sea posible, es necesario reducir el lugar del sujeto al de una interioridad pobre o nula, de ahí el sujeto lingüístico que despliega el *Discurso del método*. Este artefacto es el que se articulará con el pensamiento científico moderno.²⁶³ En efecto, será necesario esperar hasta fines del

²⁶⁰ Ver Arthur Conan Doyle, *El signo de los cuatro*, Buenos Aires GEA, 2000. El fragmento pertenece al primer capítulo, notablemente titulado “La ciencia de la deducción”.

²⁶¹ Todavía hoy se piensa el género a partir de la lógica deductiva. Casi todos los estudios sobre literatura policial contemporánea citados en el capítulo 2 insisten en la lógica “deductiva” de las versiones clásicas del género policial.

²⁶² Ver Giorgio Agamben; “Infancia e historia”, en *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.

²⁶³ Michel Foucault, en “Del yo clásico al sujeto moderno” (en *El yo minimalista y otras conversaciones*, Buenos Aires, La Marca, 2003) afirma: “Antes de Descartes, no se podía ser impuro, inmoral y conocer la

siglo XVIII para que surjan instituciones que transformen a este sujeto en el agente privilegiado del conocimiento.

A fines del siglo XVIII se constituyen los campos de especificidad tal como los entienden intelectuales tan distantes entre sí como Bourdieu y Habermas: campos operados por instituciones que mantienen una interrelación estrecha de legitimación recíproca, y que a su vez mantienen una relación de independencia relativa con respecto a otros campos de la producción discursiva.²⁶⁴ En este contexto, hacia fines del siglo XVIII, se constituyen tanto la ciencia moderna (surge lo que Thomas Kuhn llama “ciencia normal”)²⁶⁵ como la forma moderna de la legitimación literaria.²⁶⁶

El sentido común indica que ambos campos son antitéticos, si no directamente repelentes. En 1959, por ejemplo, C.P. Snow, en un famoso ensayo hablaba justamente de “Las dos culturas”: “Los intelectuales literarios en un polo, y en el otro los científicos [...]. Entre ambos, un abismo de incompreensión”.²⁶⁷ Esta distancia, sin embargo, tuvo diferentes puntos de contacto, a lo largo de la historia. Así, en 1842, Balzac, proponía al *tipo* como categoría mediadora entre lo real y lo literario y respondía en este sentido a una ideología de inspiración biologicista. Nacía así el realismo como una aplicación literaria de la ciencia. Algunos años más tarde, Zola, en prolija inversión construiría una utilización científica de lo literario y daría a luz, en el último tercio del siglo XIX, al naturalismo. Por otra parte, la vanguardia, tanto europea

verdad. [...] Después de Descartes encontramos un sujeto de conocimiento no ascético. Este cambio hace posible la institucionalización de la ciencia moderna.”

²⁶⁴ Ver Pierre Bourdieu; “Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase”, en *Campo de poder y campo intelectual*; Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983 y Jürgen Habermas; “La modernidad, proyecto inconcluso”, en Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.

²⁶⁵ En términos de Raymond Williams: “el estudio teórico y metódico de la naturaleza”. Ver Raymond Williams; “Ciencia”, en *Palabras clave*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000.

²⁶⁶ Thomas Kuhn; *La estructura de las revoluciones científicas*, México, FCE, 2000 y Raymond Williams; “Literatura”, en *Palabras clave*, op. cit.

²⁶⁷ C.P. Snow; *Las dos culturas y un segundo enfoque*, Madrid, Alianza, 1977.

como latinoamericana, reelaboró una y otra vez el vocabulario y el pensamiento científico en sus textos.²⁶⁸

Y sin embargo, probablemente la condensación más perdurable de las formas y conceptos que rodean a la ciencia no esté dada por el centro de la escena literaria europea del siglo XIX, sino por sus márgenes. A mediados del siglo XIX, cristaliza el relato policial que puede pensarse como una articulación compleja entre cierta línea del relato gótico y el impacto del racionalismo en el campo de las incipientes ciencias sociales.²⁶⁹

El género policial encontrará en la razón un elemento que articulará no sólo sus tematizaciones, sino toda su estructura. En efecto, de la “doble historia”, verdadero esqueleto del género, se derivaba que la justicia (si no la ley) estaba del lado de quien pudiera contar la verdad.²⁷⁰ Esa segunda historia, que da carácter metanarrativo a todo relato policial, está guiada por la razón.²⁷¹ Gracias a la razón, a la posibilidad de ordenar cadenas causales, el relato de los hechos ilumina los hechos, los hace inteligibles. Así, Razón, Verdad y Justicia aparecen indisolublemente unidas, en la forma canónica del policial, a través de la doble historia del género.

²⁶⁸ Una elaboración polémica de esta relación puede encontrarse en Peter Sloterdijk; *Temblores de aire*, Valencia, Pre-textos, 2003.

²⁶⁹ El otro género que tiene a la razón y al gótico en el núcleo de su conformación es la ficción científica. Ambos géneros pueden considerarse como la racionalización (por diferentes procedimientos) de lo oscuro e inexplicable del relato gótico. La ciencia ficción nos presenta una ciencia (y una racionalidad) construida en conflicto con la institución. Lo que caracterizará al género es justamente la idea de que la institución científica constriñe y limita la imaginación que la propia ciencia propone a las mentes más despiertas. Así, el género se fascina con los científicos locos, con los individuos que, al margen de la ciencia, usan sus logros para fines personales, ávidos de conocimiento o de poder, pero siempre indisciplinados frente a las normas insitucionales. El hecho de que estos científicos (como los criminales en el policial) sean castigados sobre el final del relato habla más de la ambigüedad ideológica del género que de una moralina institucionalista: el inicio del género y, podría afirmarse, su clausura, depende de ese uso desviado de la ciencia. Ver Robert Scholes y Eric Rabkin; *La ciencia ficción*, Madrid, Taurus, 1982; Jerry Palmer; op. cit. y Susan Sontag; “La imaginación de la catástrofe”, en *Contra la interpretación*; Barcelona, Seix Barral, 1984.

²⁷⁰ Ver Tzvetan Todorov; “Tipología del relato policial”, en Link, Daniel (comp.); op. cit.

²⁷¹ El relato policial puede verse como una forma de metarrelato en la medida en que puede pensarse como la historia de cómo un personaje se hace narrador. Este rasgo vale para todas las versiones del género e inclusive para muchos casos de la novela criminal (como los textos de Cornell Woolrich o la novela *Deseo de noche* (1993), del peruano Alonso Cueto) y para la novela de espionaje, en las que es necesario comprender el sentido de la amenaza para poder conjurarla.

5.2. Dos versiones de la verdad

La segunda historia guiada por la razón, constituye la garantía política de clausura para el género: porque había una historia que contar (una historia que era verdad) el mundo volvía al orden, el caos que comenzaba el relato podía ser puesto en caja, articulado con la ley (en el caso del relato policial inglés), o con la moral (en el caso de la serie negra). Así, la ideología del relato policial propone que el mundo sería un espacio ordenado si no fuera por la actividad de criminales o de conspiraciones que opacan la diaphanidad del orden que lo organiza.²⁷² Para poder sostener esta ideología, la novela policial se organiza mediante una construcción específica de la verdad, casi un fetiche que el relato policial nos ha acostumbrado a buscar y encontrar. La verdad del género es en este sentido típicamente moderna: es mediante el razonamiento que el investigador llega a la verdad, atravesando lo aparente. Cartesiano y universalista, el relato policial postula que el investigador no llega a *una versión de los hechos*, sino que llega a describir lo que *realmente sucedió*.²⁷³ Así, la ideología del relato policial es la de la transparencia de la palabra y la correspondencia entre el enunciado y los hechos. Esta concepción de la verdad es correlativa de la idea del orden social repuesto: si lo que se develara fuera sólo una posible versión de los hechos, sería imposible comprobar si el mundo ha vuelto al orden.

En este sentido, al menos desde que el problema de la verdad y la denuncia se ha tornado un eje en los debates sobre el género (al menos desde las proposiciones clásicas de Chandler en “El simple arte de matar”) se ha imputado a la novela policial clásica su complacencia con respecto a las formas de la verdad estatales. Y si bien es cierto que ley y verdad aparecen aunadas en el relato de enigma, no deberían limitarse las

²⁷² Rara vez, sin embargo, el relato policial canónico cuestiona el orden mismo. Ver parágrafo 4.

²⁷³ Como sucede con todos los otros rasgos descriptos, si bien es cierto que la verdad está tematizada en el policial, opera en los demás órdenes del género: es el objeto de la estructura hermenéutica y es a la vez el objeto por el que compiten el lector y el investigador.

observaciones de esta diferencia solamente al horizonte de las relación entre justicia y ley. Si se mira más de cerca esta distinción, tal vez se puedan encontrar otras diferencias.

Los textos dedicados a la variante llamada “de enigma” insisten en algunos rasgos recurrentes: el espacio aislado (o, en el extremo, cerrado), la limitación de los personajes sospechosos, el uso de la inteligencia (si no únicamente, sí privilegiadamente) para la resolución del enigma, etc. Otros elementos los comparten todas las novelas policiales “de investigación”, sean estas de enigma o negras: la estructura enunciativa que remite a la adivinanza, la estructura de doble historia

Un elemento indicado varias veces (notablemente por Borges), pero menos estudiado es el tipo clausura que requiere el género clásico.²⁷⁴ En este sentido la novela policial de enigma se propone *sorprender* al lector. Diversas indicaciones en todas las “recetas” para escribir relatos policiales (“solución extremadamente simple a misterios aparentemente complejos”, “el culpable es el menos sospechoso”, etc.) apuntan más o menos veladamente a esta característica. De esta demanda proviene una diferencia central, casi podríamos decir “ideológica”, pero poco estudiada, entre el relato clásico inglés y la llamada “novela negra”.

El relato de enigma, aún en sus vertientes más esclerosadas y aún fracasando estrepitosamente, todavía busca algo del orden de lo nuevo, de la revelación y, en este camino, fatalmente descubre a un *otro* entre *los mismos*. La imposición del crimen sobre el menos sospechoso (sobre todo en las formas más anquilosadas del relato de enigma) redundante en el hecho de que en la mayoría de los casos, sean esos individuos “más allá de toda sospecha” (los padres de familia, los hombres probos, las damas de sociedad)

²⁷⁴ Ver Jorge Luis Borges; “Chesterton y los laberintos policiales”, op. cit.

quienes muestren un rostro temible, espantoso, para la estrecha moral que sostiene el relato.

La novela negra, en cambio, es fatalmente redundante. Gilles Deleuze lo formula así: “La reflexión metafísica de la vieja novela policíaca ha sido sustituida por el reflejo del otro. Una sociedad se refleja en su policía y en sus crímenes, tanto al menos como se guarda de ellos, mediante profundas complicidades de fondo”²⁷⁵ Es por eso que desde que comienza una novela negra sabemos quién es el culpable (y sobre ello han insistido innumerables autores y críticos): la corrupción y la violencia de una sociedad en crisis. Poco importa, entonces, quién fue el, digámoslo así, “brazo ejecutor” porque la novela negra insiste en una causalidad generalizada, que torna irrelevante la pesquisa y enfatiza en cambio el recorrido del investigador por una sociedad en decadencia (de ahí que algunos de los mejores exponentes del género –McCoy, Cain, Goodis – directamente abandonen la figura del detective). Así, todo lo que sabemos al final del recorrido es lo que sabíamos al principio: que una sociedad corrupta genera violencia.

La figura del investigador es entonces un ejemplo moral (así es definido, por ejemplo, por Chandler) que nos enseña cómo ser buenos. De ahí proviene el conflicto central de la novela negra: la ética del profesional frente a las tentaciones de un mundo corrupto (cuya formulación más recurrente es la *femme fatale*).²⁷⁶ Esa dinámica está ausente en la novela de enigma y su éxito como divisa fue (es) uno de los ejes en torno de los cuales se reivindicó la novela policial en América Latina a partir de la década del setenta. Esa reivindicación olvida que el problema formal de la novela de detectives (clásica o negra) también tiene implicaciones políticas que tal vez no la separen tanto de la novela de enigma.

²⁷⁵Ver Gilles Deleuze, “Filosofía de la serie negra”, en *La isla desiertas y otros textos*, Valencia, Pre-textos, 2005

²⁷⁶Ricardo Piglia en “Sobre la novela policial” (incluido en *Crítica y ficción*, Op. Cit.) ha señalado en qué medida esta tensión (y su relación con el dinero) es producto de la ética protestante.

Así, más allá de estas diferencias, las formas canónicas del género policial son un relato utópico. Un relato sostenido en la premisa de que la palabra puede ordenar la realidad, que todas las violencias (la de los criminales en la novela inglesa, la de la policía y los criminales en la novela negra) convergen en la palabra del detective, que ordena y, en cierta medida, cura las heridas infligidas al tejido social.

5.3. Dos caras de la razón

El carácter de la racionalidad del policial es ambiguo, y tal vez en esta ambigüedad radique gran parte del atractivo que el género produce. En principio, la razón del género es la razón cartesiana, es decir una razón vaciada de contenido y universalmente compartida. Así, en la novela policial, partiendo de pruebas inmediatas se puede construir un relato mayor, que articule toda esa experiencia en un metarrelato generalizador. Así, la formulación del enigma supone que cualquier lector, si presta atención a lo que se narra, puede resolverlo; de este modo, todos los implicados, en todos los niveles (los personajes, el narrador, el lector), podrían resolver el crimen en la medida en que los datos se revelan como transparentes y unívocos una vez ordenados en el relato final. Es esta la premisa (y la promesa) que guía la estructura de desafío del relato policial (vindicada tanto por autores "clásicos" como Rodolfo Walsh, como por autores negros como Raymond Chandler).²⁷⁷ Se trata de una aparente simetría enunciativa, que en verdad esconde la profunda disimetría que sostiene al género.

Carlo Ginzburg ha desarrollado estas premisas a partir de los conceptos de "abducción" y de "paradigma indiciario".²⁷⁸ En efecto, la razón del policial no es una razón cartesiana, sino indicial; no es científica, sino abductiva: va de casos particulares

²⁷⁷ Ver Rodolfo Walsh; "Noticia", en *Variaciones en rojo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987 y Raymond Chandler; "Comentarios informales sobre la novela de misterio", en *Chandler por sí mismo*, Madrid, Cátedra, 1990.

²⁷⁸ Ver Carlo Ginzburg; "Señales. Raíces de un paradigma indiciario", en Gargani, Aldo (comp.); *Crisis de la razón*, México, Siglo XXI, 1983.

a otros casos particulares.²⁷⁹ La razón del policial, la abducción, se separa así de la razón cartesiana, porque en la abducción se reencuentra el espesor de la experiencia particular. La razón del policial, entonces, se parece a la intuición, antes que a la aplicación de leyes, rasgo más propio del pensamiento científico. Este gesto condena al policial, hasta mediados del siglo XX, al lugar de literatura menor: el rechazo a la mirada científica (metódica, totalizante, tipificadora) que caracteriza al relato realista y naturalista clásico. De este rechazo deriva una forma de narrar y el objeto del relato policial: los bordes, la oscuridad, lo aparentemente incomprensible de los hechos. La preeminencia acordada a lo particular, al detalle, es entonces el principio que hace de los datos sensibles un indicio, pero es también la mirada que rige las tematizaciones del género (la violencia, la oscuridad, el crimen).

Es porque la razón abductiva guía la construcción del relato final que el lector de policiales suele encontrarse en una situación en la que se da cuenta de todas las posibilidades, pero le resulta imposible decidirse por una: los datos que nos presenta el narrador son imposibles de ordenar como los ordena el detective, o mejor, es imposible saber cuál de todos los órdenes en los que es posible desplegar las secuencias narrativas es el correcto. Lo que falta, pero el género lo oculta, es el “estar ahí” del verdadero lector indicial. En este sentido, el gran invento de Poe es la codificación de un narrador testigo proverbialmente tonto, que justamente despliega los hechos en su más plena confusión. Se borran así las marcas que permitirían recomponer el razonamiento abductivo de Dupin, los objetos en los que el detective fija la mirada, por ejemplo. Si el género policial trabajara con una razón deductiva, la aparición de este narrador sería

²⁷⁹ Ver Umberto Eco; “La abducción en Uqbar”, en *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Lumen, 1988. Eco indica otros dos rasgos relevantes para este desarrollo. El primero, el hecho de que la lógica abductiva (como su nombre lo indica) es una lógica por analogía, un “rpto” de una lógica a otra. El segundo, el hecho de que todos los grandes descubrimientos científicos “revolucionarios” surgieron por abducción.

irrelevante: la resolución del enigma se tornaría evidente desde el principio, en la medida en que todos los casos responderían a una misma Ley.

Por otra parte, la puesta en escena de la verdad en la palabra del investigador, es un rasgo recurrentemente olvidado por los defensores de la vertiente negra del género que abogan por su “realismo” como “reflejo” de la vida social. En efecto, la primera persona que suele caracterizar a las novelas detectivescas de la serie negra resulta todavía más “tramposa” que la del policial clásico: se trata de una voz que *deliberadamente* oculta información, que no muestra los modos por los cuales el detective (Marlowe, Spade) arriba a una conclusión. Una estrategia característica toda vez que se describe el policial negro radica en el olvido de las operaciones discursivas, para considerar al relato policial negro como un objeto transitivo con respecto a un referente.²⁸⁰ El problema radica en la asociación de “realismo” con “realidad”, cuyo origen teórico es la confusión entre “referente” y “referencia”. Esta falacia analítica fue denunciada por Barthes hace casi cuarenta años (en “El efecto de realidad”) y fue reconocida por el propio Chandler, quien admitía la existencia de Marlowe como una necesidad ficcional antes que como una forma de apego a la realidad:

El detective privado de la ficción es una creación fantástica que actúa y habla como un ser real. Puede ser absolutamente realista en todo sentido menos en uno: que en la vida tal como la conocemos un hombre así no sería detective privado. [...] Haciéndolo detective, uno pasa por alto la necesidad de justificar sus aventuras.²⁸¹

En cualquier caso, en el policial canónico, el desafío que estructura el género se presenta como la expansión de un rasgo temático (la posibilidad del investigador de razonar a partir de una situación específica), pero los textos, a la vez, instituyen mecanismos que hacen imposible reconstruir el “estar ahí” (la memoria, la experiencia,

²⁸⁰ Pueden verse al respecto los trabajos de Mempo Giardinelli y Leonardo Padura fuentes citados en el Capítulo 2.

²⁸¹ La cita es el epígrafe de *Tres exóticas aventuras de Ray López*, del colombiano Juan Carlos Rubiano Vargas, una rara avis (una parodia del género) en el horizonte de la novela policial contemporánea.

el orden de la mirada) necesario para la razón indicial. Resulta por lo tanto imposible “adelantarse” a las conclusiones del detective.

Se trata, en realidad, de un conflicto que constituye el núcleo de la relación enunciativa que el género propone al lector. En efecto, la doble exigencia de razonabilidad y sorpresa impide la clausura de sentido prometida, en la medida en que ambos rasgos, en la forma en que los trabaja el género, resultan contradictorios.²⁸²

La diferencia entre deducción y abducción, por lo demás, diferencia el funcionamiento de la razón de estado de la del investigador. Famosamente Dupin impugnó los métodos de la policía en “La carta robada”, justamente por ser deductivos antes que abductivos. En términos más generales puede pensarse que la constitución racional de la legitimidad moderna supone una razón general, aplicable a todos los individuos dentro del territorio. Esa racionalidad es la que el relato policial vendría a poner en entredicho, en la medida en que el relato policial no sólo opone el carácter del investigador a la torpeza y corrupción de la fuerza policial, sino en la medida en que también opone sus métodos.²⁸³

Suele presentarse, sin embargo, el triunfo del detective como el triunfo de la razón cartesiana y positivista, de lo que se entiende por “razón moderna”.²⁸⁴ Cuando así se procede suele olvidarse que la razón moderna es algo más que el positivismo y la “voluntad de dominio”. En efecto, siempre es dable recordar que aquello que llamamos

²⁸² No es seguro, sin embargo, que lo único que desee el lector de policiales sea develar un enigma. El éxito de la serie negra demuestra que el interés en el género excede con mucho los placeres del juego intelectual.

²⁸³ Eventualmente, como veremos, esa racionalidad puede llevar a cuestionar la propia legitimidad racional (es decir estatal). Foucault, en *La verdad y las formas jurídicas* (op cit.) señala que la racionalidad abstracta, siendo el principio sobre el que se pensó el sistema penal moderno, encontró sin embargo su realización en una lógica del control del individuo en su más plena particularidad. Esas dos caras de la modernidad penal también pueden pensarse, aunque en este caso como oposición, en el relato policial.

²⁸⁴ Magda Sepúlveda (en “La narrativa policial como género de la modernidad: La pista de Bolaño”, incluido en Patricia Espinosa H (comp.); *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, FRASIS editores, 2003), por ejemplo, señala que “[el discurso de la modernidad] concebía al mundo como un objeto manipulable, sobre el cual se opinaba de manera exacta, cuantificable y disyuntivamente”.

(en general, por comodidad) “lo moderno” no incluye necesariamente la idea de progreso lineal, sujeto dominador y razón universal. En este sentido, no hay contradicción en señalar que el relato policial descrea de la razón abstracta y es, a la vez, plenamente moderno.²⁸⁵

Carlo Ginzburg, por ejemplo, señala que la capacidad de inferir procesos o entidades a partir de datos individuales más o menos mínimos, más o menos marginales, acompaña a la humanidad desde los primeros testimonios escritos. Ginzburg, sin embargo, se concentra en la modernidad y señala cómo, a pesar del éxito de Galileo, y a pesar de los diversos esfuerzos de las ciencias sociales por asimilarse a las “ciencias físicas”, existió siempre un saber “cualitativo”, concentrado en lo “individual” que al margen de las disciplinas generalizantes (como la física y la matemática) permitió el desarrollo de disciplinas típicamente modernas como la paleontología, la medicina o el psicoanálisis y, más en general, las ciencias sociales.²⁸⁶

Por su parte, Stephen Toulmin en *Regreso a la razón* ha señalado que la homologación de “racionalidad” con “razón” (en un proceso que se produce desde comienzos del siglo XVII) es en verdad una mutilación de la idea de razón de los primeros modernos, que también incluían la “razonabilidad” entre los valores modernos. En efecto, para filósofos como Montaigne y Bacon (como luego para Dewey y James), la “incerteza” fue uno de los rasgos centrales de lo “racional”. Esa incerteza produjo, según Toulmin, un énfasis en el “desacuerdo”, lo que necesariamente lleva a destacar la condición retórica, antes que formal, de los argumentos, y la especificidad de la experiencia antes que la generalidad del conocimiento. Todo el “sueño del racionalismo” (la idea de que el conocimiento social podía estar regido por métodos

²⁸⁵ De hecho, gran parte del encanto de leer novelas policiales tal vez devenga del estatuto no positivista de sus elementos constitutivos. Al fin y al cabo, todas las evidencias que poseemos (el circuito de ventas, los oficios de los escritores, etc.) sugieren que gran parte del placer de leer novelas policiales es producto del placer morboso por lo anómalo y deforme.

²⁸⁶ Carlo Ginzburg, op. cit.

análogos a los de la física y la matemática) se basa en la voluntad de eliminar (por la vía del método, la lengua universal y un sistema unitario de naturaleza) esta incerteza.²⁸⁷

Esa incerteza, sin embargo, nunca ha sido eliminada completamente del universo de la ciencia, y ya desde Newton existen problemas que el pensamiento abstracto no puede resolver si no es recurriendo a la estadística (lo que representa un fracaso para la ciencias de la certeza).²⁸⁸ Más aún, el desarrollo de la ciencia, desde fines del siglo XIX, ha demostrado que la incerteza es una condición de todo saber y que, en este sentido, no hay motivo que justifique separar a las ciencias humanas (la historia, la psicología) tan radicalmente de las ciencias naturales. En efecto, desde la demostración de Henri Poincaré hasta el impacto de desarrollos medioambientales, resulta difícil predecir el comportamiento de la naturaleza en términos lógico-formales.

Así es que si bien es posible argumentar que existe una modernidad que refiere todo a la unicidad y que enfatiza la racionalidad, también habrá que reconocer que existe otra modernidad que enfatiza la *razonabilidad* y la búsqueda cualitativa.²⁸⁹ Es por lo tanto una simplificación de la historia del género asumir que el policial, porque es moderno es racionalista, cuando tal vez lo más preciso sea señalar que en el mejor de los casos, el detective produce conclusiones “razonables”: produce verdades cargadas de incerteza, de una probabilidad difusa, “sólidas” antes que “válidas”. Es decir que el mecanismo básico del relato policial, el encaje entre las dos historias a través de la

²⁸⁷ Ver Stephen Toulmin; *Regreso a la razón*, Barcelona, Península, 2003.

²⁸⁸ El ejemplo privilegiado de Toulmin es el “problema de los tres cuerpos”. Formulado a principios del siglo XVIII, el problema (cómo calcular algebraicamente, a la vez, las órbitas de dos cuerpos alrededor de un tercero) enfrentó a Leibniz y Newton. Henri Poincaré demostró en 1889 que el problema no podía tener solución formal, sino sólo estadística: inclusive en astronomía la predictibilidad completa resultaba imposible.

²⁸⁹ No desarrollaremos aquí las condiciones históricas que permitieron el desarrollo del género en las sociedades europeas de la segunda mitad del siglo XIX, pero parece posible pensar que el desarrollo del pensamiento indicial, como señala Ginzburg, haya entrado en auge a partir del crecimiento de las ciudades y la criminalidad. En el mismo sentido, Ginzburg señala que el concepto de “paradigma indiciario” “tal vez ayude a salir del pantano de la contraposición entre ‘racionalismo’ e ‘irracionalismo’”.

abducción es un pasaje convincente, antes que una comprobación válida formalmente.

290

Sin embargo, tal vez pueda entenderse gran parte del éxito del género policial por la articulación de estas dos lógicas modernas en un mismo artefacto textual. Esto es: mientras que el enigma es racional (deductivo, universalmente legible, vaciado de contenidos), su resolución sólo puede ser “razonable” (abductivo, de rango local, sólo comprensible en el espesor de la experiencia).

El género oculta este carácter bifronte por diferentes procedimientos que permitirían historizarlo. La historia de los dispositivos por los que el policial construye la sorpresa de la develación es, también, una historia de las formas en las que la razón indicial hace su aparición en la literatura. El ejemplo de Sherlock Holmes que presentábamos al principio ilustra un momento digamos “positivista” del género. La razón indicial se disfraza de razón científica: el capítulo se llama “La ciencia de la deducción” y es en este sentido que debe leerse el hecho de que Holmes afirme que nunca hace “conjeturas”, es decir que, aparentemente, “sabe” porque aplica un método científico. Si se releen los relatos de Poe, se verá que la referencia científica apenas existe en los casos de Dupin (y en este sentido Dupin es un representante de la razón romántica, un genio intuitivo). En esta línea, la apelación científicista de Holmes representa un cambio radical (y exitoso) en la historia del género, pero no desmiente la condición abductiva de sus razonamientos.²⁹¹

²⁹⁰ Lo “razonable” puede pensarse también como punto de pasaje, en la medida en que su posibilidad, para Toulmin, se relaciona con el pensamiento cualitativo y el conocimiento local. Para Derrida, por ejemplo, “lo ‘razonable’ sería la apuesta razonada y argumentada de esa transacción entre las dos exigencias aparentemente inconciliables de la razón, entre el cálculo y lo incalculable”. En este punto la posibilidad de atender a lo razonable, se transforma en un problema político. Por lo demás, lo “razonable” del relato policial sutura también una inconmensurabilidad, la del misterio con respecto a su solución, también a su modo, una exigencia inconciliable entre lo incalculables y el cálculo. Ver infra y Jacques Derrida; “Llegar – a los fines del estado”, en *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*, Madrid, Trotta, 2005.

²⁹¹ De hecho, las inferencias a las que se refiere Holmes (pero también toda la novela de detectives) es lógicamente inconsistente, puesto que es sabido que si premisas verdaderas (“si llueve, las veredas se mojan” y “hoy llovió”) conducen a conclusiones verdaderas (“la vereda está mojada”), conclusiones

5. 4. Retórica e ideología

Todos los rasgos del policial canónico, encuentran su lugar en el relato a partir del desplazamiento temporal que caracteriza al género. En la inversión de la historia del crimen con respecto al descubrimiento del crimen todos los rasgos antes mencionados aparecen entramados y configuran, de hecho, un modelo ideológico de comprender las relaciones entre estado, razón y verdad.

La verdad del género, por ejemplo, aparece ligada a este segundo relato que hace inteligible (y, por lo tanto, reparable) el tejido de lo social. Por otra parte, esta articulación despliega el desafío y la “verdad” de la instancia enunciativa: el enunciatario trata de encontrar en la historia de la investigación (la primera que se presenta en el texto) las pistas que le permitan triunfar sobre el detective, adivinando la segunda historia (la del crimen).

En el mismo sentido, lo que distingue a las historia de detectives (en cualquiera de sus versiones canónicas) es la aparición de un personaje, el investigador, que puede definirse como aquel que al final de la historia puede contar qué fue lo que pasó (y en este sentido, la estructura del género es siempre un metarrelato: la historia de cómo un personaje —el investigador— se hace narrador). Este rasgo aúna a personajes tan disímiles como Nero Wolfe y Sam Spade, Emilio Renzi (de “La loca y el relato del crimen”) y Nicanor Silampa (de *Perder es cuestión de método*) y permite trazar genealogías formales más allá de diferencias estilísticas (en algunos casos notables).

Por otra parte, la estructura triádica que relaciona (y distingue) al investigador de los criminales y del estado viene dada por esta segunda historia. Si la ley (el estado) es

verdaderas no pueden establecer el estatuto alético de las premisas (“la vereda está mojada” no puede determinar si es verdadera la premisa “hoy llovió” o “mi vecina lavó la vereda”). Es porque el razonamiento del género policial funciona por abducción que puedo imaginar que, si sé que mi vecina está enferma, entonces llovió. El hecho es, como se ve, un salto lógico, si se lo considera desde una perspectiva formal, como pretende Holmes. Para mayores precisiones puede verse el análisis de los razonamientos de Holmes en Umberto Eco; “Cuernos, cascos, zapatos: algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción”, incluido en Umberto Eco y Thomas Sebeok (eds.), *El signo de los tres*, Barcelona, Lumen, 1983.

la barrera que define el estatuto civil y penal de los implicados en el relato, a ambos lados, y simétricamente, se definen el investigador y el criminal. Así, lo que define al investigador es, antes que cualquier virtud o estatuto legal, su condición de narrador de la segunda historia. Esa segunda historia, además, al tiempo que detecta al criminal reinstaura el orden estatal, ya sea porque provee al estado de un discurso que permite la aplicación de la ley, ya sea porque denuncia la diferencia entre la ley y su ejecución corrupta o ineficiente por parte de sus agentes. En ambos casos, la norma que rige la forma del estado (que se presupone tiende a la justicia) es apaciguada por la historia final.

Por último, esta segunda historia postula la utopía del género. En efecto, el género sostiene que si se cuenta bien una historia, si este relato puede dar cuenta de una serie de hechos físicos (hay un cadáver, hay pólvora en una mano, un arma se encuentra en la casa de un sospechoso), la violencia cesará o, por lo menos, será normalizada, devuelta al espacio de lo inteligible. Este relato estuvo siempre guiado por la razón abductiva.

5.5. Después de la razón.

La evidencia del estatuto anómalo de la razón del policial convive con un descrédito más general con respecto a la razón cartesiana.

En efecto, al menos desde la década del sesenta se vienen produciendo en el campo de las humanidades una serie de impugnaciones de la razón científica moderna. Las tesis irracionalistas de Thomas Kuhn, por ejemplo, ya plantean, en su versión más radical, la imposibilidad de pensar la ciencia como una forma universal de conocimiento. Un poco más tarde, textos como *La condición posmoderna*, de Lyotard o

el texto citado de Ginzburg (ambos de 1979) postulan la relevancia de criterios ajenos a la racionalidad científica para producir conocimiento.

En 1983, Kuhn llegaba a la conclusión (“inquietante”, en sus propias palabras) de que “racionalidad” y “justificación” son, en el pensamiento científico, términos que se interdefinen, de modo que estamos presos de un juego de lenguaje.²⁹² Si Kuhn está en lo cierto, no habría sido posible en la “episteme moderna” (habida cuenta de la asociación equívoca, aunque persistente, que se ha producido entre relato policial y método científico) justificar la segunda historia que articula el género de ningún otro modo que no fuera por medio de la razón abstracta. El hecho de que hoy, dentro de la ciencia, se puedan distinguir diferentes regímenes de funcionamiento (la ciencia normal y la revolución científica en Kuhn, la convivencia de conocimiento abstracto y materialismo científico en Feyerabend) sugiere que hemos abandonado la racionalidad moderna. Lo mismo puede decirse de los cambios producidos en el concepto de razón con el que el género ha trabajado en Latinoamérica.

La literatura policial latinoamericana registra por las mismas fechas un cambio en su emplazamiento cultural que, además de transformarlo en objeto “respetable” (ver capítulo 2) postulan al género como modelo de cualquier empresa epistémica. En 1975, por ejemplo, Ricardo Piglia publica “Nombre falso”, relato en el que se construye un elaborado paralelismo entre la figura del detective y la del crítico literario. En 1984 Sergio Pitol publica *El desfile del amor*, novela en la que el trabajo de un historiador es comparado con el de un investigador privado.

Y sin embargo, también en el tejido del género policial se han presentado fisuras que ponen de manifiesto la imposibilidad de conocer por la razón. Textos como *Muerte de una ninfómana* (1980), de Poli Délano (que despliega dos soluciones para el crimen,

²⁹² Ver Thomas Kuhn; “Racionalidad y elección de teorías”, en *¿Qué son las revoluciones científicas?*, Barcelona, Altaya, 1995.

ambas igualmente razonables) o las novelas recopiladas en *El festín de los cuervos* (2003), de Rafael Trujillo Muñoz (en el que el personaje vestido como detective, de hecho, no investiga, sino que es más bien un espectador frente a quien los enigmas se resuelven por la acción misma de los sospechosos) cuestionan la capacidad de revelar el mundo por la razón policial.²⁹³ Así, a partir de la década 70 pareciera crecer la sospecha en torno del poder explicativo de la razón asociada al género, al tiempo que el propio género crece en prestigio para tornarse un cuestionamiento de la racionalidad implícita en la ciencia. Sin embargo, pareciera también (como demuestran las novelas de Trujillo y Délano) que los argumentos contra la racionalidad científica cartesiana no alcanzan para reivindicar la razón indicial.

Con la vacilación de la potencia de la razón, vacila todo el edificio genérico. Los relatos que estudia este trabajo cuestionan la posibilidad de esa segunda historia guiada por la razón. En este sentido, la década del noventa ve proliferar ficciones que evocan la estructura del género sin terminar nunca de actualizarla. La segunda historia permanece ausente y su ausencia transforma al enigma en secreto. El resultado es, se verá, un cuestionamiento radical tanto de la razón moderna como del concepto de estado que definiera la ficción policial hasta la década del setenta.

6. El secreto

La ficción policial siempre trabajó con la categoría de secreto: los sospechosos mienten, esconden información vital, conspiran entre sí para cubrir sus huellas. Existía, sin embargo, en el relato policial canónico, la garantía de que el núcleo de la investigación respondía a un enigma cuya formulación podía resumirse en una pregunta. La aparición en las novelas que estudiaremos de las estrategias del secreto, produce una

²⁹³ Las novelas recopiladas en el libro de Trujillo fueron publicadas a lo largo de la década del noventa.

estructura diferente (que sin embargo se solapa con aquella) y permite explicar su adscripción genérica inestable.

6. 1. Introducción al secreto

El secreto es, en primer lugar, un problema de estrategia.²⁹⁴ Este rasgo lo distingue del enigma y su fijación en el relato policial, porque en la perspectiva que nos interesa el secreto es menos un problema de revelación de verdades que un problema de circulación de discursividades. Nos interesa menos qué es lo que esconde un secreto (que, en nuestro corpus, como se verá, es un problema de vana resolución) sino más bien qué tipo de discurso se formula cada vez que se esconde un secreto.

Porque un secreto no es aquello que no se sabe (simple ignorancia), sino aquello que es evidente que no se sabe. Desde este punto de vista, el secreto se articula entre la presencia y la ausencia: es una ausencia de saber al tiempo que es una evidencia discursiva.²⁹⁵ Por lo tanto, los secretos no existen para nosotros si algo se esconde, sino sólo si entendemos que algo (aunque no sepamos qué) se está escondiendo.²⁹⁶

El modo en que se percibe el secreto es entonces el de una contradicción. La lógica del secreto se presenta como una manifestación contradictoria entre el ser y la apariencia, como una incongruencia, y en este sentido puede manifestarse, igual que el enigma, como un misterio. La diferencia entre ambas formas del misterio radicaría en la disposición "cognitiva" del enigma.

²⁹⁴ Paolo Fabbri (en "El tema del secreto", incluido en *Tácticas de los signos*, Barcelona, Gedisa, 1995) señala que es característico del secreto "la continua movilidad de la información secreta que cambia constantemente en función del lenguaje".

²⁹⁵ Jacques Derrida, en "¿Cómo no hablar? Denegaciones" (incluido en Derrida, Jacques, "*¿Cómo no hablar? "* y otros textos, Barcelona, Anthropos, 1989), planteó los problemas que presenta a una fenomenología de la conciencia el concepto de "secreto".

²⁹⁶ Señala Noé Jitrik (en "Secreto", incluido en *Fantasma semióticos: concentrados*, México, FCE, 2007) que el secreto "es un 'no saber' que nos insta, en una primerísima instancia, desde lo poco que sabemos".

En efecto, el enigma siempre habla del saber. Es siempre una prueba de inteligencia, de la capacidad de *inteligir* de aquel que es cuestionado. La prueba de que el enigma es una matriz cognitiva está en su formulación más básica: una pregunta. Los secretos, en cambio, sólo se conocen cuando se ha resuelto el enigma, cuando ya se es reconocido como miembro de una comunidad.

Si, en cambio, se está afuera del secreto (si no se nos propuso un enigma, si no respondimos correctamente) es difícil detectar su existencia, justamente porque el secreto, para quien no lo comparte, no es más que una anomalía del sentido, atribuible, por lo demás, a un error de la percepción. Un pequeño pero irreductible contrasentido cuyo misterio debe ser neutralizado. Dos caminos se abren aquí. Puede intentarse olvidar del misterio, convencerse de que todo es un error o una coincidencia. O puede transformarse el secreto en un enigma: encontrar la pregunta cuya respuesta explicaría la incongruencia percibida.

De manera tal que, si hay secreto, este permanece ininteligible, objeto de hipótesis improbables. Es más, en tanto que secreto “es un no estar de algo que está; en otras palabras, lo propio de lo oculto”. Esa propiedad de lo oculto no puede transmitirse por ninguna pregunta, por ninguna revelación.²⁹⁷

Antes de avanzar por las implicaciones literarias de esta “presencia de una ausencia”, tal vez convenga realizar un excursus en la política del secreto.

6.2. Exemplum sobre la traición y la sospecha

Hans Magnus Enzensberger cuenta en *Política y delito* la historia de Jewgeij Filipowitisch Asew, líder de la "organización táctica socialrevolucionaria", un

²⁹⁷ Ver Noé Jitrik op. cit. Jacques Derrida (en “Los secretos de la responsabilidad europea”, en *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2006) señala la relación entre el secreto y lo sagrado a partir de su indefinición y de la experiencia de imposibilidad que ambas nociones comportan, en la medida en que la “secrecidad” del secreto resulta intransmisible en tanto que tal.

comando anarquista que operó en Rusia durante los últimos años del zarismo. Asew, entre otros atentados, planeó golpes contra el ministro de Interior del Zar, contra el gobernador general de San Petesburgo, contra el gobernador general de Kiev, contra el Gran duque Nicolai, contra el jefe de la sección-política de la Ochrana (policía secreta del zarismo) e inclusive contra el mismo zar.²⁹⁸

Hacia 1907, la organización táctica comienza a sufrir delaciones que llevan a la sospecha generalizada entre los terroristas. Infructuosos son los intentos de depurar la organización: se encuentra a los delatores, pero los rumores continúan. Muchos conspiradores abandonan la lucha, otros son perseguidos y apresados. La organización táctica se desangra en la sospecha. Finalmente, en 1909, Asew es llevado (y él mismo insiste en que así se haga) a juicio. La organización descubre que el traidor es Asew, el líder del movimiento.

La anécdota (que de tan borgeana transforma a Borges en un plagiaro) da cuenta de la potencialidad del secreto: Asew manejaba tanto los hilos de la represión como los de la sublevación; atacaba a sus propios superiores, al tiempo que delataba a sus compañeros de la organización táctica.

Por supuesto (tal la hipótesis central del texto de Enzensberger) el secreto es lo que da a Asew un poder virtualmente ilimitado: colocarse más allá de las redes de información de ambos bandos es, en cierta medida, lo que permite su efectividad como agente de la policía secreta y como líder de la organización táctica. Pero además este pequeño relato permite introducirnos en al menos otros dos aspectos del secreto.

Por un lado, quien posee un secreto, para mantenerlo, debe realizar operaciones constantes que le permitan mantenerse fuera de toda sospecha: tácticas de desinformación. Pero ¿cuál es la medida en la que estas prácticas deben ser llevadas a

²⁹⁸ Ver Hans Magnus Enzensberger, *Política y delito*, Barcelona, Seix Barral, 1968.

cabo? "¿se dispone alguna vez de criterios suficientes (...) que permitan concluir: se ha guardado el secreto, ha tenido lugar la disimulación, se ha evitado hablar?"²⁹⁹ ¿Dónde se traza el límite entre la prudencia y el exceso? El juicio a que Asew voluntariamente se somete es, tal vez, la mejor prueba de que es culpable.

Por otra parte, ¿cuánto vale el secreto de Asew? ¿Qué dimensiones son necesarias para medir el valor de un secreto? Parecería que el secreto de Asew (cualquier secreto) vale en la medida en que no es descubierto, vale tanto como el tiempo que se tarde en descubrirlo.³⁰⁰ Tanto para la Ochrana como para la organización táctica, el secreto de Asew no valía por sí mismo, su revelación a nadie servía: la organización táctica perdería al líder que los llevó a sus más importantes victorias, la policía secreta a su más brillante delator. Asew, y su doble identidad secreta, resultaban más valiosos cuanto más lograba dilatarse la revelación. Así, el valor de un secreto es directamente proporcional a la dilación de su revelación.

6.3. El texto del secreto

Así pensado, el secreto no se nos presenta como un espacio al que acceder, un espacio cuya apertura (caja fuerte, caja negra, cofre del tesoro) reordenaría el discurso que lo esconde, develando nuevos sentidos. Si se atiende a esta relación entre tiempo y secreto, podríamos pensar al secreto como un dispositivo de producción. Pensarlo como una circulación que difiriera el sentido, pero que en esa propia dilación agotara su función.³⁰¹

²⁹⁹ Derrida, "¿Cómo no hablar?", op. cit.

³⁰⁰ Paolo Fabbri ("El tema del secreto", op. cit.) plantea la necesidad de considerar el tiempo como variable del análisis discursivo.

³⁰¹ Este es el modo en que Henry James tramaba sus relatos "a secreto" y el modo en que Onetti construye *Los adioses*. A diferencia de aquellos relatos, en los textos que aquí trabajaremos, la lógica del secreto se ha expandido y resulta difícil, si no imposible, determinar si los personajes están ante un secreto o ante una red de secretos.

Se trataría entonces de ver al secreto “entre”: siempre en circulación, siempre en tránsito; no ubicar su origen o su fin, sino más bien en el recorrido que media entre ambos. En la perspectiva de este trabajo, lo que liga a las novelas del corpus con el género policial (pero también lo que las aleja de él) es la construcción de un horizonte de sospecha que, como veremos, suspende la certeza de una revelación, y puede por lo tanto pensarse con provecho a partir de la lógica del secreto.

Pero hacer esto significa pensar al secreto más allá de la develación que conscientemente puede uno o más personajes buscar en la trama, pensarlo como un factor constitutivo de la estructura narrativa. Nadie esconde nada, entonces, sencillamente, el secreto funciona y nada se esconde detrás de él, porque nadie hay detrás de él. Se trata de pensar narraciones con “agujeros” que en su desplazamiento definen las formas de la ficción (y por eso en estos relatos es vano preguntarse si se trata de uno o varios secretos). Nada más alejado entonces, de las narraciones con “clave”.

Desde este punto de vista, la novela policial resulta el relato más tranquilizador, puesto que el género siempre se ha planteado (de Poe a Chandler) como un relato de enigma. No importa cuán paranoicos seamos, o cuanto lo sean los personajes: la novela policial nos asegura que si hay clausura, hay verdad; que las preguntas claras siempre obtienen una respuesta clara.

No sucede lo mismo en las narraciones en las que aparecen secretos como los que hemos definido: el relato presenta sutiles fracturas, simetrías inverosímiles y contactos improbables. No se trata de buscar una verdad que algún personaje pudiera esconder (como sucede en la novela policial), sino de la sugerencia de que en otro nivel los acontecimientos narrados pueden tener otro sentido cuya manifestación en éste que percibimos es imperfecta (de ahí que las “coincidencias” de *Los detectives salvajes* puedan pensarse como parte de una conspiración, al igual que los testimonios

de *Amphitryon*), de ahí también que las investigaciones que llevan a cabo los protagonistas revelen que la verdad es inconmesurable con respecto al enigma (como en *El disparo de argón* o en *Nunca segundas muertes*) o, en el límite, que toda verdad esconde un secreto, el de su fabricación, que la sustrae a la posibilidad del enigma policial (en *Las islas* o en *Sueños digitales*). Construidas sobre este régimen de sospecha (que también remite a las tematizaciones del policial), las ficciones que estudiaremos no pueden distinguir en su construcción un secreto de una red de secretos (o, lo que es lo mismo, de un secreto en movimiento), porque lo que vacila es la posibilidad de construir un sentido unívoco, claro y distinto de la experiencia.³⁰²

Registrar estos desarreglos llevaría a reconsiderar todas las conexiones que realizamos durante la lectura. La lectura se volvería persecutoria; el lector que comienza a sospechar de todo lo que se cuenta, porque todo parece estar impregnado de secretos.

El secreto entonces horada el texto que leemos y no se transmuta en revelación. Sería posible buscarla, y sin embargo, parece imposible alcanzarla puesto que se trata en general de un secreto móvil, probablemente de una red descentrada de secretos que podría proliferar hasta el infinito, en una escalada en la que todo el texto, todos sus sentidos, se hallan comprometidos. Podría, por último, ser la lógica íntima de la verdad, la revelación de que toda verdad esconde otra cosa, y de que la sospecha no puede detenerse, que ningún enigma podrá jamás formular la pregunta correcta.³⁰³

³⁰² Y esto distancia estos textos de sus posibles precursores latinoamericanos: Onetti (*Los adioses*), García Márquez (*Crónica de una muerte anunciada*), Cortázar (“*Ómnibus*”). En estos textos, aun cuando no se revelara el objeto oculto por el secreto, el secreto aparecía localizado.

³⁰³ En este último caso, como es evidente, ya no estamos hablando de secretos, sino de entender que la ilusión correspondentista de la verdad ha fracasado. En este sentido se trata menos de que el mundo se pueble de “secretos”, sino más bien de que el ideal de “transparencia” de la novela policial ha fracasado y el mundo se ha vuelto opaco. Por eso hablamos del triunfo de la “lógica del secreto”, antes que de secretos propiamente dichos. Ninguno de estos rasgos los han inventado estos textos, pero sí tal vez pueda decirse que su puesta en serie con la novela policial le da a esta reflexión una relevancia que los destaca dentro de la producción latinoamericana contemporánea.

7. La conspiración

7.1. La vida social de la sospecha

El caso de Asew nos permite estudiar otro aspecto del secreto que es, como demuestra el destino de Asew, también una forma de socialidad.³⁰⁴ Quien cuenta un secreto, compromete a su interlocutor, lo obliga a callar. Es, entonces, un mandato fundado en la lealtad. Cualquier falta al mandato equivale a una falta de lealtad: una traición.

Desde este punto de vista, son las sociedades secretas el espacio más contradictorio para fundar cualquier tipo de relación: todos aquellos que la conforman son potenciales traidores, todos los conjurados son delatores enmascarados; la sospecha se transforma en el patrón de los comportamientos.³⁰⁵

Pero también podemos hablar de sospecha al referirnos a las formas en las que actúa el secreto cuando se conoce su existencia, pero no su "contenido". Según Freud, la paranoia es un delirio persecutorio coherente (producto de una sospecha generalizada) que permite la reconstitución de la vida social y afectiva del enfermo siempre que en la interacción no se ataque su núcleo delirante. Es decir que en la paranoia, las redes a través de las cuales el individuo funda su percepción de lo real están sostenidas por la sospecha.³⁰⁶ En este sentido, en un tono menor, podríamos afirmar que la sospecha no impide la socialidad. Más aún, en la medida en que permite

³⁰⁴En verdad, el secreto (y, como veremos un poco más adelante, la sociedad secreta) resulta constitutivo de cualquier forma de vida social. Paolo Fabbri, por ejemplo, sostiene (en "El tema del secreto", op. cit.) la hipótesis de que los secretos son parte constitutiva de aquello que llamamos "comunicación". Erving Goffman (en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997) ha desarrollado la idea de que la simulación es un rasgo definitorio de todo grupo social e inclusive de cualquier tipo de relación interpersonal). Georg Simmel, en "El secreto y la sociedad secreta" (incluido en *Sociología*, Madrid, Revista de Occidente, 1927) señala que el secreto "es una de las más grandes conquistas de la humanidad" porque "el secreto significa una enorme ampliación de la vida, porque en completa publicidad muchas manifestaciones de esta no podrían producirse."

³⁰⁵Enzensbeger (en op. cit.) ha visto, en proposiciones similares a éstas que presentamos, la base del funcionamiento de todo estado.

³⁰⁶Freud, Sigmund, *Paranoia y psicosis obsesiva*, Barcelona, Alianza, 1981.

la reconstrucción de redes, la sospecha puede pensarse no sólo como una amenaza, sino como un espacio productor de relatos.³⁰⁷

7.2. Relatos conspirativos

Alrededor del secreto se teje, pues, una socialidad específica, la de la sociedad secreta. En efecto, quienes protegen un secreto se colocan por fuera de las normas de un grupo mayor al que parecieran pertenecer. En virtud del secreto, entonces, se produce un apartamiento que deliberadamente separa a los individuos del resto de la vida social. En primera instancia, entonces, la sociedad secreta supone un orden alternativo y de ahí proviene uno de sus mayores atractivos.³⁰⁸

Dentro del universo de las sociedades secretas se ubica una de las formas de socialidad privilegiadas por el corpus con el que trabajamos. En efecto, una conspiración es un tipo específico de sociedad secreta: un grupo humano que, nucleado alrededor de un secreto a proteger, intenta constituir una imagen de sí mismo y de otros grupos regulada por él mismo. La conspiración se distingue de otros tipos de sociedad secreta por establecerse en una situación de disparidad de poder con respecto al grupo al que se oponen sus miembros. Los que conspiran están siempre contra algún tipo de orden estatuido y contra ese orden trabajan.³⁰⁹

³⁰⁷ Boris Groys, en "El maná de la sospecha" (en *Política de la inmortalidad*, Buenos Aires, Katz, 2008) sugiere que el estado de sospecha es constitutivo de las sociedades contemporáneas y que, por lo tanto, funciona como un *maná*: irreductible a ningún objeto, porque de hecho no está en el objeto mismo, sino en la relación entre objeto y sujeto. Sobre esta relación entre sospecha y estado, ver infra.

³⁰⁸ Georg Simmel señala (en op. cit.) el atractivo principal de estas asociaciones: "el apartamiento que caracteriza a la sociedad secreta, tiene siempre un tono de libertad, supone siempre un terreno donde no se aplican las normas del público ambiente. La esencia de la sociedad secreta, como tal es la autonomía." Ese apartamiento, que es *voluntario*, da el carácter artificial de toda sociedad secreta: las contraseñas, los ritos de pasaje, etc. son todas prácticas que, según Simmel, señalan el carácter de fabricación de la sociedad secreta (y también su condición creativa).

³⁰⁹ Esta definición está modelada sobre la que propone Paolo Fabbri para el concepto de "equipo" en "Somos todos agentes dobles", en *Tácticas de los signos*, op. cit., pp. 101-119. Aparentemente, Fabbri la toma a su vez de Erving Goffman. Simmel (en op. cit.) ya había notado que cualquier sociedad secreta, conspirativa o no, es percibida por el poder estatuido como una amenaza en la medida en que sólo por el hecho de ser secreta, despierta sospechas y porque las "unidades independientes hacen, por decirlo así, la

Así, un rasgo asociado a la conspiración es la necesidad de simular, de engañar al adversario. La protección del secreto, que es característica de todas las sociedades secretas, toma en las conspiraciones un carácter dramático en la medida en que la divulgación del secreto hace peligrar no sólo la pertenencia al grupo sino inclusive la propia vida.

La literatura ha sido pródiga en conspiraciones (la lista sería muy extensa, pero, para nombrar sólo algunos ejemplos, incluiría: *Julio César*, *Los demonios*, *Los siete locos*, *La sombra del caudillo*, *La jungla de asfalto*). Sin embargo, el relato policial ha constituido uno de los modelos centrales para conceptualizar la conspiración en la modernidad.

El policial hace de la conspiración un rasgo del género que, de hecho, modela gran parte de las narraciones modernas sobre conspiraciones. A diferencia de los relatos antes citados, el policial piensa la conspiración (cuando existe) *desde afuera*. Es decir, no se cuenta cómo se construye un movimiento conspirativo, sino que se cuentan los efectos de la operación del grupo sobre el mundo. Es la tarea del investigador deshacer esa conspiración y volver el mundo al orden.³¹⁰ En el policial “canónico”, la acción conspirativa abre el relato; mientras que su eliminación lo clausura: los criminales que operan en las sombras del mundo son eliminados (o, al menos, severamente dañados) por la verdad que el detective descubría y ponía en discurso en la segunda historia.

7.3. Estado y conspiración

El género policial viene a suturar imaginariamente un conflicto que resulta constitutivo de los estados modernos. En efecto, el estado moderno emerge en una doble articulación. Por una parte, el estado es pensado como un estado representativo: el

competencia al principio central, que quiere reservarse para sí sólo la facultad de reunir en su unidad a los elementos”.

³¹⁰ Véase Jerry Palmer; op. cit.

estado representa a los individuos (y entonces el gobernante no es elegido por Dios ni por estamentos corporativos) en virtud de sus derechos políticos. Sin embargo, por otra parte, la constitución del estado moderno requiere de una serie de dispositivos que representen efectivamente a los individuos (dado que en los estados modernos la territorialidad excede la de la polis, los individuos no podrían elegir a sus gobernantes sin mecanismos mediadores). El dispositivo más usual de esta representación son los partidos políticos (pero también los sindicatos y las asociaciones civiles). Norberto Bobbio señala que en el juego democrático (que es el modelo predominante en los estados contemporáneos) el principio de simple mayoría es reemplazado por el de la negociación. Según Bobbio, la lógica de la negociación permite que todos los bandos implicados en una decisión política salgan ganando algo (a diferencia de lo que sucede en la lógica de la mayoría) y esto ayuda a la estabilidad del sistema.³¹¹

El argumento puede, sin embargo, invertirse, y puede plantearse entonces que en la lógica del acuerdo, propia del estado moderno, todos salen perdiendo algo. Así, en la medida en que los estados contemporáneos son, a la vez, estados en los que se invoca al individuo como sujeto político y estados regulados por la lógica de la negociación de partidos, se produce una contradicción cuyo efecto es la sospecha. La sospecha se inscribe en la lógica política toda vez que los ciudadanos perciben que los intereses políticos por los que eligieron a sus representantes han sido burlados por estos. A la vez, es inevitable que así suceda porque si se trata de una negociación, necesariamente todos ganan algo y todos pierden algo.

Aun siendo la lógica del juego político moderno un espacio constitutivamente sospechoso, el énfasis en la sospecha con respecto a la representatividad ha variado con las épocas. La escena contemporánea parece haber multiplicado los motivos para la

³¹¹ Ver Norberto Bobbio; "estado, poder y gobierno", en *estado, gobierno y sociedad*, México, FCE, 2006.

sospecha. Cada vez más la lógica de soberanía del estado aparece avasallada por el crecimiento de acuerdos bilaterales con grandes organizaciones de capital (la privatización de los servicios de diferentes estados latinoamericanos a manos de grupos multinacionales), por la “ocupación partidaria del estado” (como ejemplifica el caso del PRI en México) y por el crecimiento del poder de organismos independientes de la lógica de partido (como las organizaciones de derechos humanos y civiles o los dictámenes de Cortes Internacionales).³¹² En este escenario, el poder del estado (y del sistema representativo) como organizador de la vida social aparece cada vez más como objeto de sospecha.³¹³

El relato policial garantizaba, en su detección de la verdad y del criminal, que la sospecha sobre los mecanismos de legitimidad del estado fuera imaginariamente apaciguada porque proponía que el tejido social era legible para un individuo de la sociedad civil por medio de la razón. Aun cuando se tratara de denunciar la corrupción del estado, la existencia de la verdad, su inteligibilidad civil, garantizaba (garantiza en el caso del neopolicial) la legitimidad de las leyes (aunque no la de quienes la ejercen).

El cambio cualitativo que presentan novelas como *Las Islas* o *El disparo de argón* con respecto a esta tradición es que esta segunda historia (que lograría detener la conspiración que amenaza al orden) nunca termina de configurarse y entonces resulta imposible saber si se ha detenido o si puede distinguirse del funcionamiento del estado mismo.

Este rasgo, como se verá, distingue la articulación política de estos textos de otras versiones del género policial porque exploran el punto en que la razón de estado se

³¹² Puede sumarse también la aparición de lo que se conoce como “estados multinacionales”, que reconocen el derecho colectivo de naciones indígenas como otro elemento que contribuye a debilitar la idea de estado moderno asociado desde sus inicios a la identidad nacional (ver capítulo 5). Fernando Vizcaíno (en “estado multinacional y globalización”, incluido en Jorge Enrique González (editor); *Nación y nacionalismo en América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, 2007) ha señalado cómo la legitimación estatal de comunidades étnicas se relaciona estrechamente con otros cambios aquí reseñados.

³¹³ Esta situación ha sido relevada por Pier Paolo Portinaro en *estado* (Buenos Aires, Nueva Visión, 2004).

ha tornado opaca. Esa opacidad no permite ninguna revelación ni denuncia, permanece como tal y transforma a la matriz del policial en un relato sobre la inquietud.

Coda: un ejemplo extemporáneo

Ya lo señalamos, lo que el relato del investigador trae a la lógica de funcionamiento del estado es un complemento de su legitimidad legal. Ese problema está en la base de las reflexiones sobre el estado.

Norberto Bobbio recuerda el fragmento en el que San Agustín se pregunta: “¿Sin la justicia qué serían los estados si no bandas de ladrones?, ¿y qué son las bandas de ladrones si no pequeños reinos?”. Distinguir (literalmente) a la banda de ladrones de la fuerza del estado siempre fue la labor del investigador (inclusive si estas operaban dentro del estado) que entonces ordenaba con su palabra la vida social.³¹⁴

Las novelas que trabajaremos cuestionan la posibilidad de leer indicios inequívocos y, en el límite, de prestar la palabra literaria a a un orden incierto. Cuestionan, en fin, la posibilidad de que, en el fin de siglo latinoamericano, pueda distinguirse al estado de una banda de ladrones.

³¹⁴ La posibilidad de esa distinción llega hasta el estado moderno, Bobbio registra su reformulación en Rousseau y en Hobbes. Ver Norberto Bobbio, op. cit.

La forma de la verdad

Primera: *Las Islas* de Carlos Gamerro: la verdad sospechosa

Todas las reseñas de *Las Islas* (1998) han señalado su carácter de “novela policial”. Ya en enero de 1999 Sergio Olguín señalaba en *La Nación*: “Planteada como un *thriller*, *Las Islas* se desarrolla como novela política, sin perder de vista el clima de suspenso que todo policial reclama hasta sus últimas páginas”; y Paola Cortés Rocca en su reseña para la revista *Trespuntos*, en marzo de 1999 proponía: “*Las Islas* narra en clave policial, no ya el misterio de la guerra, sino el enigma de la nacionalidad”.³¹⁵ Para Olguín la novela tiene un “planteo” de *thriller*, pero el desarrollo propio de una novela política con clima de suspenso policial; para Cortés Rocca la novela narra en “clave policial no ya el misterio de la guerra, sino el enigma de la nacionalidad”. Es decir, que *Las Islas* no es un policial: tiene su planteo y su clima, pero es antes un “tono” (una clave) que, efectivamente un género.

Casi diez años después, la descripción de la novela apenas ha variado. En 2006 Elsa Drucaroff señalaba que “*Las Islas* se construye como policial negro que sintetiza el país post-dictadura, la ‘ruina sobre ruina’ que deviene patria menemista” y que la novela “tiene al policial negro como principio constructivo”. Por otra parte, y también en 2006, Beatriz Sarlo señalaba que en *Las Islas*, “un género ‘menor’, ciencia ficción o *thriller*, no es utilizado para narrar verosímilmente unos hechos donde participan combatientes de la guerra de Malvinas, sino para ampliarlos hasta lo increíble.”³¹⁶

Según Drucaroff la novela tiene como “principio constructivo” el género policial, pero, parece, no es un policial. Por su parte, el texto de Sarlo plantea dos cuestiones. La primera es la vacilación: se trata de un género menor, pero ¿de cuál? El

³¹⁵ Sergio Olguín; “La osadía del descontrol: suspenso y sólida escritura en una narración de tema político”, en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de enero de 1999. Paola Cortés Rocca, “Viaje a través de la patria”, en *Trespuntos*; Buenos Aires, 18 de marzo de 1999.

³¹⁶ Elsa Drucaroff; “Narraciones de la intemperie”, en *El interpretador*, Buenos Aires, julio de 2006. Beatriz Sarlo; “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”, op. cit. La edición original del texto de Sarlo es de diciembre de 2006. Los textos de Drucaroff, Cortés Rocca y Olguín me fueron gentilmente proporcionados por Andrea Cobas Carral.

discurso crítico parece vacilar, como si los índices de uno u otro género no se actualizaran completamente.³¹⁷ El segundo rasgo, sobre el que volveremos, presenta una oposición: un género menor no es utilizado para narrar verosímilmente los hechos, sino para “ampliarlos hasta lo increíble.” La oposición sugiere que habría un uso “no marcado” del thriller (o de la ciencia ficción) que sería verosimilizante puesto en relación con la historia política. Frente a este “uso”, *Las Islas* representa un desvío.³¹⁸

Algo, parece, tensiona la lógica genérica, la saca de sus casillas: la política (Olguín, Drucaroff), la nación (Cortés Rocca), un verosímil desviante de las representaciones históricas (Sarlo). Pareciera entonces que lo que pone al género fuera de sí en *Las Islas* es la aparición de la política y sus representaciones.

Y, en efecto, como veremos enseguida, la imposibilidad de presentar *Las Islas* como novela policial radica en el hecho de que el modo en que la novela presenta la relación entre política y estado obliga a alterar la matriz genérica. En este sentido, sólo en el último cuarto de la novela entendemos que las dos series de episodios que presenta están íntimamente relacionados, y que el modo de esa relación es el caso que le encargan resolver a Félix. Sólo entonces parece posible pensar *Las Islas* como un relato policial (porque sólo entonces la estructura de la investigación articula toda la secuencia), pero tal vez sea demasiado tarde.

Como señalamos en el Capítulo 3, la conspiración es uno de los elementos constitutivos del relato policial. Sin embargo, en *Las Islas* las hipótesis conspirativas siempre rozan lo inverosímil (y ciertos procedimientos que pone en marcha la novela no hacen más que exagerarlas): ilusos ex combatientes asesinan al hijo de un empresario

³¹⁷ La tensión con la ciencia ficción ha sido recurrentemente destacada en relación con *Las Islas*: Drucaroff la menciona en oposición al “principio constructivo” y Martín Kohan, en “El fin de una épica” (publicado en *Punto de vista*, N° 64, agosto de 1999), que no menciona al policial, sólo señala que la novela, justamente, tiene “algunos rasgos de la ciencia ficción”.

³¹⁸ No es irrelevante la mención del thriller que hace Sarlo (que ya había hecho Olguín), un género que, si bien incluye al policial, resulta mucho más difuso en sus límites (ver Capítulo 3).

para convencerlo de que financie la vuelta a Malvinas; el hijo de un empresario ha orquestado toda una conspiración porque quiere vengarse de su padre, etcétera. Casi cualquier hipótesis que la novela plantea sobre los hechos parece condenada al fracaso por excesiva. Entre otros procedimientos, la posibilidad de ese exceso viene dada por la constrictión propia del caso que tiende a someter los elementos dispersos a una lógica única y a una representación “creíble” de esos hechos en la palabra del investigador. En *Las Islas* el caso aparece desbordado, y esa tensión es lo que convoca la categoría “novela policial” a la vez que es el mayor impedimento para su constitución. Lo “increíble” (como señala Sarlo), lo hiperbólico, la proliferación de argumentos posibles en torno a los hechos, la densidad de sentidos convocados por estas conspiraciones (la dimensión de “novela política” que señala Olguín) impiden la constitución plena de aquello que parece prometer el primer capítulo de la novela: un caso policial. Así, dada la sutileza de los desplazamientos del sentido, la potencia de la conjura es de tan alto nivel que, de hecho, impide su propia clausura y requiere el abandono de la idea misma de verdad.

1. El encargo

Las Islas se distingue nítidamente de otras novelas del corpus por el hecho de que desde el principio aparecen convocadas las estructuras de la novela policial.³¹⁹ En efecto, el primer capítulo de *Las Islas*, “Acrílico y vidrio”, tiene todos los rasgos propios del género: se ha cometido un crimen y un cliente pide a un investigador que encuentre a un individuo (o individuos) relacionados con este.³²⁰ Dentro de ese capítulo

³¹⁹ En *Amphitryon* el relato policial aparece sobre el final, en *El disparo de argón* el enigma policial aparece pasada la mitad del texto y en *Los detectives salvajes* es una promesa del paratexto cuya actualización permanece en suspenso. Ver Capítulos 5 y 6.

³²⁰ Ese capítulo también sienta el tono de gran parte del texto. El mundo que presenta es un delirio fascista: el superhombre (tal como su psicoanalista y guardaespaldas, Canal, describe a Tamerlán) guarda

una escena, la del encargo, condensa las relaciones centrales que van a sostener la narración. Por una parte, Tamerlán describe a Félix:

Tiene ojos de insecto. Ojos muertos, solamente conectados al cerebro. Los ojos de los vivos pulsán con los latidos del corazón, se prenden y se apagan. Los suyos no. Tienen una frecuencia mecánica, constante. Zzzzzzzzzzz. Un zumbido continuo. Como los míos. Como los de mi hijo. Por eso obligo a mis menos afortunados empelados a usar anteojos espejados frente a un inferior. Los hace más despiadados. (24).³²¹

Félix será, entonces, el empleado perfecto, casi parte de la familia.³²² Pero Félix es también un insecto.

“Acrílico y vidrio” (y *Las Islas*) comienza con la extensa descripción de una araña que atrapa una mosca en su telaraña. Observa Félix: “Los hilos son de una suavidad casi intangible, acompañan sin trabar cada movimiento del cuerpo, mientras no sea muy brusco”. Y luego concluye: “Sí, sí, podría quedarme toda la vida así tirado. Y si no me muevo demasiado estos hilos ni se sienten, son tan tenues, es como si uno flotara de espaldas en el aire. Sí, sólo se hacen reales cuando trato de zafarme” (11).³²³

La cualidad de insectos de Félix y Tamerlán no significa, sin embargo (ni Tamerlán lo sugiere), que sean el mismo tipo de insecto. De manera tal que una relación que trasciende la lógica de patrón y empelado parece imponerse en el encargo del caso.

Por otra parte, ante la declaración de Tamerlán sobre su condición de insecto Félix intenta evocar su condición de ex combatiente:

—En la guerra..
—No tengo tiempo para teleteatros — interrumpió dándose vuelta — Además, eso no fue una guerra. En una guerra de verdad se hacen y se pierden fortunas. Si fuera

un sorete en una caja de acrílico, la torre en la que tiene su empresa es un panóptico perfecto, en plan de humillar a su hijo lo sodomiza (rebenque en mano) delante de Félix.

³²¹ Citamos por la primera edición de la novela: Buenos Aires, Simurg, 1998.

³²² Pasada la mitad de la novela, en la página 387, Tamerlán reconoce esta filiación imaginaria: “Felipe, espero que no se ofenda si le digo que yo...yo lo quiero como a un hijo.”

³²³ Félix sabe que es una mosca, y este traslado metafórico es el primero de una larga serie de traslados metafóricos y metonímicos (de araña y mosca a insecto y de ahí a animal, cuya mayor condensación son los experimentos que se llevan a cabo en el predio de la Facultad de Veterinaria). La serie abarca toda la novela y tiene su final en la última metáfora, el cuento de los batracios con el que Gloria la cierra. Esos universos referenciales informan la novela junto con muchos otros que aparecen en este primer capítulo (el espejo, la mirada, los dobles). La escena del encargo es una primera condensación de ese paradigma que, como veremos, resultará central en la articulación simbólica del texto.

tan fácil — continuó sin avisarme que nunca habíamos abandonado el tema inicial — ya lo habríamos hecho nosotros. (24)

Félix es un insecto (él mismo lo reconoce), pero a la vez no puede seguir la argumentación de Tamerlán.³²⁴ Tamerlán, sin embargo, sabe todo sobre Félix. Le recuerda, por ejemplo, que dos años atrás, hubo un robo a cajeros automáticos, “el trabajo de un ladrón electrónico, impecable”. Tamerlán sospecha que los fondos de los cajeros fueron a engrosar un “misterioso fondo patriótico”. Sin embargo, no hubo ningún arresto: “todo se arregló en secreto, y nadie fue a la cárcel” (24). Frente a esta velada acusación Félix responde: “Yo sólo cumplía órdenes. Y todo el dinero fue devuelto” (25).

La escena plantea las líneas de acción principales de la novela. Por una parte, desarrolla la idea de que Félix es alguien que puede entenderse con Tamerlán (un insecto), pero a la vez es alguien que no termina de entender esa lógica, está desfasado. Lo que sí entiende Félix es el poder de la araña: Tamerlán sabe que Félix fue el responsable del robo. La respuesta de Félix (“cumplía órdenes”) sugiere que nuestro héroe es, todavía, un soldado y que la lógica de la guerra continúa en tiempos de paz. Pero también sugiere que Tamerlán tiene acceso a información que el estado se guarda para sí, sabe que hay crímenes “que se arreglan en secreto”, es decir que tiene contactos (difusos, como se probará más adelante) con el estado.

La escena del encargo muestra, al menos en germen, la lógica que luego desarrollará la novela: Félix es una mosca atrapada en dos telas de araña, o en dos caras de la misma tela de araña (Tamerlán, los superiores que le dan órdenes). Y, sobre todo, ambas redes tienen al estado como elemento constitutivo.

³²⁴ Félix, aunque insecto, está desfasado con respecto a Tamerlán: no entiende el cambio de tema. Lo mismo sucede cuando le pregunta a Tamerlán qué va a hacer con los testigos y Tamerlán le responde por lo que piensa a hacer con sus enemigos (28) Ese desfase es constitutivo de Félix y es lo que le permitirá funcionar como punto de pasaje entre las dos líneas narrativas de la novela, ver “Dos líneas”, infra.

2. El caso

Tamerlán quiere que Félix busque en los archivos de la SIDE los nombres de los veinticinco testigos que vieron, desde la torre de enfrente cómo su hijo, César, tiró a un hombre por la ventana. Ese pedido reconfigura la forma del caso policial. La pregunta de la pesquisa no es quién mató sino quién vio, quién puede testificar y, sobre todo, qué nombres tiene la SIDE. Ese desplazamiento tendrá consecuencias para la trama.

Para empezar, la tríada que organiza el relato (criminal –estado– investigador) cambia de términos: lo único que se sabe del crimen es quién lo cometió, pero se desconoce todo lo que una novela policial canónica pondría en primer plano. Porque, en efecto, ¿cómo podría el cliente de una novela policial canónica desentenderse de la lógica de la ley y el castigo?

El cambio radica en el acceso de Tamerlán al estado y la novela sostiene toda su armazón policial en este hecho. Ese hecho cambia toda la lógica del género: ya no importa, por ejemplo, quién murió ni importa que César Tamerlán sea juzgado: la relación de Fausto Tamerlán con las instituciones del estado garantiza que nada de esto ocurrirá. Así es que si Tamerlán necesita de un investigador, ya no es para hacer cumplir la ley.

No, Tamerlán contrata a Félix porque teme una conspiración: alguien se llevó el cadáver y es necesario encontrarlo, no porque pueda inculpar a César ante la justicia (“Nosotros no cometemos delitos comunes”, 28), sino más bien porque puede ser un elemento de presión en el futuro de la empresa (“tratarán de acabar con la reina para jaquear al rey”, 28). Por lo mismo es necesario encontrar a los testigos, antes que “el enemigo” lo haga.

Esta reconfiguración del caso también tiene consecuencias para la trama. La primera es que la tríada criminal – estado – investigador es reemplazada ahora por la

tríada cliente –investigador – testigo. Y, efectivamente, la novela comienza a desarrollar una competencia en la que los rasgos habitualmente asignados a la policía son asignados a los investigadores de Tamerlán (Freddy y Tornero son torpes, violentos, les falta la inteligencia y paciencia de Félix). Por otra parte, la búsqueda de los testigos se desarrolla, fatalmente, como la investigación de sospechosos: la atención a los detalles que pone Félix, su voluntad de reconstruir “un fragmento de vida”, antes que averiguar “lo que vieron”, la necesidad de reconstruir una red, antes que fijar la mirada, sugiere que la búsqueda de los testigos puede relacionarse con la escena de “encuesta” propia de la novela policial.

La desaparición del estado como polo del caso tiene como correlato una nueva forma de la verdad a la que se someten los hechos. Por una parte, si lo que importa es llegar antes que “el enemigo” (que puede o no estar en el estado) el valor de la información ya no es probatorio, está puesto en función de una lógica extorsiva que tiene como uno de sus componentes al estado, pero que ya no se confunde con él. Se abandona así lo que Foucault llama “verdad-demostración”, que caracterizó al estado moderno. En este régimen, el estado verifica una verdad que se pretende objetiva, y la verifica porque se imagina que las ofensas entre particulares son también ofensas al estado.³²⁵ En la lógica que plantea Tamerlán, en cambio, toda verdad está puesta en función de una utilidad futura. El abandono de esta forma de la verdad sugiere entonces que estamos ante un modo diferente de imaginar al estado. En efecto, ya no se trata de la posibilidad de probar nada frente a una institución de otro nivel, sino de poder defenderse de una conspiración que usará la arena pública como escenario político, pero ya no estatal.

³²⁵Ese régimen instituía a la investigación como método principal para conocer la verdad. En *Las Islas*, la investigación no está puesta en función de conocer la verdad, sino en relación con las posibilidades de manipularla en beneficio propio. Para las relaciones entre “verdad-demostración” e investigación, ver la “Cuarta conferencia” de *La verdad y las formas jurídicas*, op. cit. y “Curso del 23 de enero de 1974”, en *El poder psiquiátrico*; Buenos Aires, FCE, 2005.

Y es que el estado ha dejado de ser un operador unívoco y monolítico. En el orden político de *Las Islas*, los hombres de Tamerlán han sido reclutados de las filas del ejército (“Un servicio, claro; pero demasiado bien mantenido para ser de la SIDE o el ejército: parecía más bien uno de los tantos que en el último tiempo se habían privatizado”, 12), pero también sus posibles enemigos (Hugo, Cuervo) provienen de allí. Más aún, la necesidad de que Félix visite la SIDE muestra que es necesario un intermediador, que los agentes del estado no responden dócilmente, que siempre hay dentro del estado intereses múltiples que van desde el patriotismo fanático (Verraco) hasta la venganza personal (el reemplazante de Félix en la SIDE). En cualquier caso, el estado ha dejado de ser el garante de la paz social y se ha tornado opaco. El hecho cambia la lógica de la verdad porque ahora lo verdadero no es objeto de justicia, sino de manipulación de diversas facciones.

En estos rasgos, la novela de Gamarro se aleja de la novela policial contemporánea (y de la canónica) porque escribe la posibilidad de un nuevo orden y de una política que valida los hechos en función de su utilidad en un escenario político complejo en el que el poder del estado ha desaparecido.³²⁶ El hecho es que, finalmente, *Las Islas* no construye su idea de la verdad en un reemplazo referencial (como hacen las novelas “neopoliciales”) o en un juego metatextual que finalmente vacía su articulación política (como Saer en *La pesquisa*, o José Carlos Somoza en *La caverna de las ideas*), sino que reelabora el estatuto político de la verdad que rige la investigación en el género.³²⁷ Ese estatuto no puede verse modificado si no se modifica también la máquina que pone en marcha la misma producción de la verdad, la forma del caso.

³²⁶ Y por eso cuando Félix se refiere a que al robar cajeros “cumplía órdenes” sólo está mostrando la íntima continuidad entre el funcionamiento del ejército y la lógica del poder de Tamerlán.

³²⁷ Para *Las Islas* el hecho de que la verdad ya no sea un discurso de la correspondencia implica que su pertinencia social (y política) debe ser explorada. En este sentido, *Las Islas* comienza donde termina *La pesquisa*.

Lejos de dar revelar un “contenido” de la verdad, la investigación de *Las Islas* revela entonces las relaciones que fundan el valor a la verdad. La verdad es objeto de uso (pasado o futuro) y por eso el tiempo es uno de los modos privilegiados de constitución de la verdad. El tiempo, que regula “cuánto vale” una verdad y, por lo tanto, todas las formas de circulación de la información en la novela. Afirma Tamerlán: “Tengo suficientes influencias como para que *por ahora* todo se mantenga en secreto. Pero sé que están investigando, para que, *cuando llegue el momento*, tengan algo para usarlo en mi contra, o quizá en contra de él, cuando me suceda – lo saben más apremiable.” (28) La información debe recabarse para evitar que “llegue el momento”.³²⁸

3. La copia

La búsqueda de una lista de nombres es el punto de inicio de la novela. Desde el comienzo, lo señalamos, la lista compromete la forma del caso: por una parte porque la información sale del estado (Tamerlán tiene acceso a los archivos de la policía) y por la otra porque Felipe Félix debe volver al estado para cumplir el encargo (y en este movimiento se verifica la imposibilidad de pensar al estado como operador coherente y unívoco).

Pero, además, la lista abre un juego serial que es propio del relato policial, y que la novela expande y multiplica. En primera instancia porque la lista son, en el texto, tres listas. La primera, que abre el capítulo 5 (“La ecuación de la libertad”) es una lista falsa en la que los nombres que buscan Félix y Tamerlán han sido reemplazados por nombres de personajes famosos.³²⁹ Esa lista permite recomponer una segunda lista que arroja una

³²⁸ Quien primero señaló el problema de la verdad y sus meandros en *Las Islas*, fue Martín Kohan, op. cit.

³²⁹ Que a su vez forman, inevitablemente, nuevas series, con las que esta podría relacionarse: personajes de Manuel García Ferré, personajes televisivos de la década del sesenta, personajes de Patoruzito, etcétera. Como señala Gilles Deleuze (en “Sobre la serialización”, incluido en *Lógica del sentido*,

serie de nombres, pero está incompleta. Esa segunda lista abre el camino a una tercera, la que contiene todos los nombres, la que Félix deberá reconstruir.

El hecho de que existan tres listas abre la narración a un juego serial. En efecto, la novela trabaja las series como desfasadas: ninguna serie se pliega sobre la otra, ninguna coincide perfectamente con la otra. Y justamente porque no se pliegan producen sentido. O, si se quiere, porque no se pliegan entre sí, la narración debe recomenzar.

La primera lista es importante menos por los nombres que por el soporte: es porque se trata de un soporte digital que puede descubrirse que existe un testigo 26. Esa lista, la primera lista verdadera, es virtual, su utilidad no refiere a los contenidos, sino a las posiciones y las cantidades. Su abstracción es perfecta y por eso actúa como mediación entre las otras dos series.³³⁰

La multiplicación de las series requiere la existencia de copias (es revisando las “copias de seguridad” (174), que Félix encuentra el número 26), pero a la vez, cada una de las versiones de la lista difiere de las otras: la primera lista, contiene veinticinco nombres ostentosamente falsos, la segunda, virtual, contiene veintiséis nombres verdaderos a los que no es posible acceder, la tercera, la lista actual que reconstruye Félix, contiene veintiséis nombres verdaderos.³³¹

Pero la lógica de la copia articula gran parte de los sentidos del texto. En ese primer capítulo, por ejemplo, asistimos a la duplicación que prolifera desde la torre: la torre que son dos torres, incluye, a su vez, sus propios dobles en escala: en la mitad del

Barcelona: Paidós, 1989), “la forma serial es pues, esencialmente multiserial” y toda serie tiende a la multiplicación y la puesta en relación con otras series. Elegir una serie sobre las demás, una serie que eventualmente pueda organizar un relato, es la tarea principal del investigador de la novela policial. Ese rasgo es el que permite ligar *Los detectives salvajes* con la lógica del género.

³³⁰ La abstracción es el modo en que Tamerlán concibe su relación con el mundo: la “pureza” del dinero es su modo de convencer a Felipe (30), la ecuación de la libertad es el modo en que imagina la liberación de las clases dominantes (170). Esa lógica abstracta encontrará su reverso en la relación de Felipe con Gloria.

³³¹ Sólo se puede acceder a ella por medio de la experiencia física del recorrido urbano. Eso hace a esta lista cualitativamente diferente de las otras dos.

capítulo, una maqueta en la que “las construcciones de la nueva ciudad irradiaban desde las torres de Tamerlán hacia los cuatro puntos cardinales” (26). Se trata entonces de una maqueta que incluye a su continente (el último piso de la torre) en una regresión potencialmente infinita, detenida, sin embargo, por la lógica temporal: la maqueta de Tamerlán es un proyecto y por eso *evoca* (pero no realiza) el vértigo de la regresión infinita, sólo actualizable en un futuro deseado.

En el otro extremo, en el final del capítulo, en la base de la torre, un linyera ha reproducido la torre de Tamerlán. Félix las compara explícitamente: “A diferencia de la maqueta de Tamerlán me cayó simpática, seguramente porque su precariedad me hizo acordar a las que nos obligaban a hacer en el colegio (...)” (41). Es en esa escala pequeña y precaria que puede verse con mayor nitidez la lógica de Tamerlán: “¡Te puedo ver y vos no!” (42) le dice a Félix el linyera tras las ventanas de celofán.³³²

Se trata, en verdad, de la misma lógica, que emana de la figura de Tamerlán en su torre: “En el centro de este organismo hecho de espejos y cañerías y cables telefónicos y fibras ópticas y redes de computadoras late un solo corazón: el mío. Todo el edificio es una mera prolongación multiplicada de mi propio cuerpo” (27). Esa figura (que mima la de la tela de araña de cuyo centro emergen “orgánicamente” los hilos) marca la lógica de la proliferación en la novela: existe un centro y este prolifera en duplicaciones que son copias y réplicas que se querrían transformar en lo real.³³³ En la “otra” torre de Tamerlán existe, como en la que habita el empresario, otra “pirámide” (la

³³² La torre de Tamerlán está compuesta por vidrios espejados para los subordinados y transparentes para los jefes.

³³³ El relato de Tamerlán sobre la historia reciente de Buenos Aires (“No permití que un presidente con vocación de fracaso se llevara en un patético rapto de megalomanía la capital lejos de mí, cuando mis brazos ya estaban abiertos para estrecharla contra mi pecho”, 27) señala que la voluntad política responde al mismo centro que la lógica duplicativa.

de *Surprise from Spain*), que a la vez produce réplicas (de la carabela de Colón, de cosméticos “finos”, etcétera.). La tela de araña se expande.³³⁴

4. Dos líneas

De la lectura parecen surgir dos líneas narrativas principales (que sólo se unirán pasada la mitad de la novela). Es decir, que si por una parte Félix debe cumplir un encargo, por el otro se nos cuentan sus relaciones con un grupo de ex combatientes de Malvinas. Hasta pasada la mitad de la novela, la línea de los excombatientes tiene, antes que nada, la forma de lo redundante, de la fijación de caracteres memorables. O sea, de lo verosímil. Sin embargo, aun en el principio, entre una línea narrativa y la otra existe un conjunto de variaciones más o menos delirantes sobre los mismos temas (la megalomanía de Tamerlán tiene su versión nacionalista en el relato de Citatorio –en el capítulo 2; la conversación con Canal sobre el poder del inconsciente tiene su revés en la conversación con el reemplazante de Félix en la SIDE- en el capítulo 4). Entre esas múltiples variaciones, volvemos a encontrar las réplicas y las duplicaciones.³³⁵

Ignacio, por ejemplo, hace años que lleva adelante una maqueta de Puerto Argentino que pretende reproducir el pueblo justo antes del desembarco. Como se recordará, la lógica de esa reproducción se quiere intensiva: “Ignacio había descubierto de manera puramente intuitiva, que el espacio es infinitamente divisible, y que mientras uno profundice en esta división puede obligar a mantenerse inmóvil al tiempo.” (77) Y efectivamente, para Félix el proyecto de Ignacio logra detener el tiempo y construir una realidad alternativa: “Se había enamorado tanto de su ciudad que la otra había dejado de

³³⁴ El delirio de las copias aparece también en la reproducción: Tamerlán no quiere un hijo, quiere un clon y por eso realiza intentos desesperados por evitar el contacto con su mujer. No es sorprendente entonces que, por una parte, su hijo se llame Fausto, y que sea César (el que sobra, el excedente de la relación familiar) el que intervenga en la cadena de copias para poner en marcha la historia. Para las relaciones entre copia y reproducción, ver Hillel Schwartz, “Ídem”, en *La cultura de la copia*, Madrid, Frónesis, 1998.

³³⁵ La duplicación está inscripta en el nombre de Félix, cuyo nombre de pila es Felipe. En *el secreto y las voces* (2002), se lo presenta como Fefe.

importarle” (77) y “se había entregado de lleno (...) con exclusión de todo lo demás, desechando como ilusorias otras realidades” (78).

Lo mismo podría afirmarse de los comportamientos de los otros ex-combatientes que conocemos. De alguna manera, los ejercicios de historia alternativa de Sergio y el progresivo cambio de las fechas de desembarco de Tomás, pretenden cambiar la historia (aunque no necesariamente por la réplica), crear realidades alternativas que puedan abolir el pasado.³³⁶

La otra réplica que se relaciona con Malvinas es el video juego que Félix desarrolla en el capítulo 3: “Video Malvinas”. Así, como en la maqueta de Ignacio se intentaba reproducir el espacio de la guerra, aquí se intenta una réplica de las acciones de la guerra. Se trata, en un caso de manera evidente, en el otro de forma velada, de versiones alternativas de la guerra, de formas que puedan reescribir el pasado.³³⁷ En medio del relato de la vertiginosa noche en la que recrea la invasión bajo la forma de videojuego, Félix señala: “ahora que el 1 de mayo empezaba no la pérdida de las Islas sino su recuperación, quería llegar a ese día lo antes posible, ganarle al tiempo no deteniéndolo, sino yendo más rápido que él.” (86) Acelerar, detenerse no son, sin embargo, acciones contradictorias: Félix usa las versiones de Ignacio para componer su video juego.

Como las listas que encarga Tamerlán, como las copias de la torre, cada una de estas versiones es imperfecta: Ignacio cambia los hechos (la réplica de Felipe Félix está en el lugar equivocado), Félix usa a los japoneses extraídos de un videojuego de las tortugas ninjas como reemplazo de los gurkhas. Así es que la lógica de una línea

³³⁶ La duplicación es central inclusive en el interior de estas versiones alternativas (que no son necesariamente “duplicaciones”). En el caso de las hipótesis de Sergio, la única que la novela refiere es la “teoría especular de la guerra”: “La Gran Malvina es como la otra reflejada en un espejo. Es la imagen invertida, ¿entendés? (...) si la hubiéramos invadido en lugar de Soledad, todo hubiera sido exactamente al revés” (69-70). Decimos “duplicación”, pero podríamos haber escrito “especular”: el mundo de los ex-combatientes y el de Tamerlán se rige por las mismas reglas.

³³⁷ Martín Kohan, en “El fin de una épica” (op. cit.), ha atendido al valor variable de estas copias. Kohan ha formulado la idea de que la verdad sólo puede descubrirse a partir de la copia.

narrativa se refleja en la otra, ambas aparecen atravesadas por dos cuestiones que se presentan como complementarias: la réplica y su lógica duplicativa, el tiempo y su relación con la réplica. Si la alteración de la matriz policial sugiere que el único modo de considerar la verdad es a partir del valor y este sólo puede ser mensurado en función del tiempo, la lógica de las versiones de Malvinas sugiere que la réplica es una forma de imponerse al tiempo, de alterar la relación entre tiempo y verdad.

Así, por una parte, las réplicas de Malvinas se disparan hacia el pasado e intentan imponerse a él, mientras que las réplicas de las torres de Tamerlán se disparan hacia delante, pretenden abolir el futuro, modificarlo. A esa diferencia se suma, claro, el origen de la lógica duplicativa: el pleno absoluto (el yo, el corazón, de Tamerlán) y el vacío absoluto (las Islas).³³⁸

En ambas historias, sin embargo, Félix está desfasado: no es un “hombre de Tamerlán” ni es, a carta cabal, un excombatiente cuyas fantasías pasan por volver a reconquistar las Islas. Por eso, porque Félix no es parte de un grupo ni de otro, en diversos momentos (claves, por lo demás) “escucha mal”. Ya vimos el momento en que Tamerlán salta de las Malvinas a la posibilidad de intervenir la SIDE (“si fuera tan fácil”). En el diálogo con sus compañeros, Félix confunde el desembarco “verdadero” (59) con su reconstrucción el 2 de abril de 1992 (59). Félix siempre está un poco desfasado con respecto a ambas series de episodios. Así, futuro y pasado, lleno y vacío, son sentidos que comienzan a armar series que parecieran contrapuestas. Es otra serie,

³³⁸ A diferencia de la proliferación de Tamerlán, la de los ex combatientes no tiene regla ni concierto: refiere tanto a las tortas de cumpleaños como a un desembarco falso en los bosques de Palermo o al ex combatiente que los cuatro amigos miran triunfar en “Titanes en el ring”. El mismo Gamerro se refirió a las Malvinas “un significativo vacío (que por eso puede denotar cualquier cosa, todas las cosas)”. Ver Marcelo López; “Pequeña entrevista a Carlos Gamerro”, en <http://www.no-retornable.com.ar/v2/dossier/gamerro.html>, consultado on-line el 03/03/08)

la de los testigos, la que dispara la forma de la novela policial la que podrá dar cuenta de esa diferencia.³³⁹

5. El número 26

Félix busca completar una lista. Pero sobre todo busca un último elemento cuya entidad es, desde el principio, singular: el testigo 26 es cualitativamente diferente de los otros individuos y lo que lo distingue es el hecho de haber recibido las atenciones del estado (que intentó borrar sus huellas de los archivos). Ese personaje, que sobra de la lista, es un exceso, el remanente de la diferencia, el exceso entre las series que pone en marcha al investigador (el N° 26 desde ese momento será “la figurita difícil” de la investigación).

Completar la lista entonces requerirá, sobre todo, encontrar a ese hombre que no está en los cálculos de Tamerlán. Ese hombre aparece caracterizado por Félix como “una corpulenta espalda enfundada en –curiosamente- un sobretodo gris” (207), y luego María Eduarda Ernestina Hidalgo Guerrero de Plaza (una escritora que aparece mencionada en la lista) le pone el nombre que aquí nos interesa: “un hombre de capote gris, de esos que los ingleses denominan macintosh, mirada penetrante...” (237). Así es que el testigo 26 es el hombre del Macintosh. Es una escritora, gran burguesa en decadencia, quien describe de este modo al hombre número 26. María Eduarda es otro reflejo invertido de Tamerlán: una mujer que pontifica sobre la relación entre clases y parece dispuesta a acostarse con cualquier “pobre”. Más aún, Félix señala (inmediatamente después de que María Eduarda señala al hombre 26 como “el hombre del Macintosh”) que “cansados de rebotar de un reflejo a otro como bolitas de un

³³⁹ En verdad, como toda dualidad, una reenvía a la otra. Los amigos de Félix le espetan, cuando quiere rebelarse: “El futuro es lo que importa, no el pasado. Y en el futuro nos espera nuestro hogar. Cuando llegemos esto no va a tener importancia. A Las Islas sólo van a volver los elegidos” (362). En el mismo sentido, el futuro de Tamerlán aparece fatalmente atado al pasado del crimen y, sobre todo, a la gran ausencia que es Malvinas en el relato.

pinball, mis ojos se fueron acostumbrando lo suficiente como para detectar, asomados aquí y allá como enanos de cemento en un campo de golf, leves incongruencias que al principio no había advertido “(237-238). Ahora que los ojos están cansados de ver, ahora que le mencionan al número 26 por primera vez, Felipe puede *ver*, puede registrar por ejemplo, las incongruencias en el mobiliario de María Eduarda. Estos rasgos parecen destacar la condición excepcional de este testigo: el único personaje ligado a la literatura (si bien es cierto que en forma irónica) menciona al “hombre del Macintosh” en el mismo momento en que Felipe *ve*.

La siguiente aparición del “hombre del Macintosh” se produce en el funeral de Oroño, donde Félix encuentra a un testigo que constantemente confunde el nombre de Tamerlán (“Torgelón”, “Turquestán”, “Tolestán”, “Timberlán”) y señala el dato clave para la trama policial: que el “hombre del perramus”, una vez caído el muerto, “no miraba para abajo. Miraba derecho hacia delante. A nosotros. Y sonreía. Se quedó como un minuto, riéndose de nosotros malignamente. Ahora entiendo por qué. Usted tenía razón. Quería que los otros lo vieran bien” (257). Es decir que el “hombre del montgomery”, o del “perramus”, o “del macintosh” gris, es parte de una conspiración, como había visto en primer lugar Tamerlán. Pero ¿quién es el hombre del Macintosh?

En *The Genesis of Secrecy* (1979), Frank Kermode estudia los modos en los que se constituye la interpretación, sea esta literaria o, por llamarlo de algún modo, “cotidiana”. El ejemplo que elige para ilustrar el capítulo III es justamente “el hombre del Macintosh”, un personaje lateral del *Ulises*. Kermode rastrea todas sus apariciones en la novela de Joyce y explica que a la fecha no se ha dado ninguna explicación satisfactoria para su aparición. Más aún, sugiere Kermode, es posible que “el hombre

del Macintosh” sea “absolutamente gratuito y fortuito, un disturbio en la superficie de la narración” (52).³⁴⁰

La aparición de Macintosh sucede en el capítulo IV del *Ulises* (Hades), en el funeral de Paddy Dignam. Nadie sabe quién es el hombre y Bloom reflexiona que su presencia eleva la cantidad de deudos a trece, “el número de la muerte”. El hombre del Macintosh gris es llamado M’intosh por un periodista, Hynes, que pronuncia mal el nombre de Bloom (lo llama Sr. Boom). A partir de ese momento, M’Intosh aparece una y otra vez en el *Ulises* y tal vez sus apariciones más sonadas sean la del capítulo XV (“Circe”), cuando acusa a Bloom se llamarse Higgins y la del capítulo XVII (“Itaca”), en el que M’Intosh aparece por última vez, justo antes de que Bloom apague la luz de su cuarto:

¿Qué enigma autoimplicado no comprendió Bloom, al levantarse, irse y reunir vestimentas multicolores multiformes multitudinosas, percibiéndolo voluntariamente?

¿Quién era M’Intosh?³⁴¹

Así es que el hombre del gabán gris aparece como una cita pregnante del *Ulises*, libro al que Gamero ha dedicado múltiples reflexiones y cursos. A la fecha su último libro es justamente *Ulises. Claves de lectura* en el que dedica algunos párrafos a M’Intosh. Allí cuando comenta el capítulo IV Gamero señala: “¿Quién es M’Intosh? La crítica y los lectores también han arriesgado sus respuestas, una de ellas [...] sugiere que se trata del propio Joyc.” (148).³⁴² “El hombre del gabán gris” reenvía al *Ulises*, es mencionado en una escena similar a su primera aparición en el libro de Joyce (y en una

³⁴⁰ Frank Kermode; “The man in the Mac Intosh, the boy in the shirt”, en *The Genesis of Secrecy*, London, Harvard University Press, 1979. La persistencia del hombre del McIntosh en la historia de las lecturas del *Ulises* es, para Kermode, un ejemplo de los procesos que atraviesan los textos una vez que son canonizados. Para decirlo de otro modo, porque el *Ulises* es parte de “la literatura” es que se plantean estos misterios exegéticos. Puede pensarse entonces que su aparición “juguetona” en *Las Islas* es un comentario sobre esta canonización.

³⁴¹ El fragmento pertenece a una secuencia de enigmas (tres) plantea la voz narradora al lector. El único que permanece sin esclarecer es éste: Félix es mejor descifrador que Leopold Bloom. Ver James Joyce; “Ithaca” en *Ulises*, Barcelona, Tusquets, 1997.

³⁴² La citas están tomadas de *Ulises. Claves de lectura* (Buenos Aires, Norma, 2008).

escena con la misma imprecisión lingüística) y también es mencionado por una escritora. Pero sobre todo, el hombre del gabán es el hombre 26, lo que remite, por una parte, la duplicación que venimos viendo: completa, como M'Intosh, el desfile de los deudos (del hombre asesinado), pero completa, en verdad, “dos veces trece”.³⁴³

El número 26 es también un número recurrente. En el capítulo 7, “Pinball – Tetris”, Félix se acerca al monumento a los caídos en Malvinas. Previsiblemente el monumento tiene “veintiséis nombres en cada una de las veinticinco planchas” y Félix imagina uno más: “Tan fácil como paso el dedo por estas letras en relieve ahora, pensé, podría ser alguno de ellos, trazando con el suyo las letras de mi nombre: FELIPE FÉLIX” (244). La novela traza la forma de una lista virtual e imposible, en la que Félix (el número 27) es un exceso.

Se trazan así dos líneas paralelas en la que Félix (que está fuera de lugar en las dos líneas narrativas y en exceso con respecto a la lista de los muertos) es el único individuo capaz de encontrar a Cuervo (que está en exceso en la lista de los testigos). Una vez más, el desajuste entre series produce un exceso que es el objeto de la ficción. Esa relación puede leerse como simétrica: el que sobra en la lista de los muertos es Félix (que en la nocuyo nombre aparece “escrito” en la lápida), el veintiséis de la lista de los testigos es “el hombre del Macintosh”. Si uno está en la asíntota que casi se sale del libro para entrar en la biografía, el otro está en la asíntota que conecta *Las Islas* con la historia de la literatura.³⁴⁴

³⁴³ El número no es casual, completa dos veces “el número de la muerte”, y anuncia la figura de Cuervo (un personaje, a su manera, más siniestro que Tamerlán).

³⁴⁴ El mismo Gamerro, en “14 de junio, 1982” (incluido en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*), señala que “*Las Islas* es, de alguna manera, una novela autobiográfica al revés: lo que podría haber sido mi vida si el ojo del destino hubiera sido un poco menos descuidado” (64). Ese número 26 es también, entonces, el punto en el que la asíntota de la ficción se acerca infinitamente al punto en el que se encuentra el autor. Por su parte, “el hombre del Macintosh”, es el punto extremo de la otra asíntota, aquella por la cual la novela se acerca infinitamente no sólo a la historia de la literatura, sino a James Joyce (M'Intosh, según Gamerro).

Así es que, de alguna manera tanto Félix como Cuervo están en los bordes del texto. Son, de hecho, el soporte de toda la estructura narrativa. Pero ocupan posiciones complementarias. En efecto, si el caso policial *sui generis* que propone *Las Islas* abre la serialidad y permite salir del crimen de César Tamerlán para que la trama se desarrolle en la búsqueda de sentidos, es el foco narrativo de Felipe lo que permite ese desplazamiento. Por otra parte, las dos líneas narrativas (la de Malvinas y la de Tamerlán) sólo estructuran una trama cuando “el hombre del Macintosh” logra encajar en su lugar. Porque Cuervo es en este sentido el objeto siempre desplazado, siempre en otra parte, que permite estructurar un relato.³⁴⁵ En efecto, está en una relación de exceso con respecto a los testigos (es el testigo “extra” de la lista), pero a la vez, bajo otra forma, está en una relación de carencia con respecto a las historias de los ex combatientes: es el mayor X, el mito cuyo diario podría permitir el regreso a Malvinas.³⁴⁶ Por supuesto, la simetría entonces no es perfecta: a diferencia de Cuervo, Félix no encaja en ninguna de las dos líneas (y por eso el relato sigue adelante).

6. El diario

La novela se constituye a partir de una terceridad que, desarrollada a partir de la lista de los testigos (que también son tres), lleva la novela más allá de sí misma (a Joyce, a la biografía de Gamarro) y que permite la articulación del relato (que entonces puede pensarse como la búsqueda de conexión, entre dos líneas narrativas, a partir de la constitución de una tercera). Por eso, porque la lógica de las acciones ha cuajado, Félix reflexiona: “porque era como si lo hubiese sabido siempre, un mazo de truco

³⁴⁵ La condición de ese objeto y los modos en los que se expresa su desplazamiento podrían dar cuenta de las formas de la novela policial que, en el fondo, no es más que la persecución de la elusiva forma de ese “objeto x” cuyo recorrido constituye el núcleo de cualquier narración. Ver Gilles Deleuze, “¿En qué se reconoce el estructuralismo?”

³⁴⁶ Dice Gloria de su marido: “Pero él es así, siempre actúa por exceso” (314). Cuervo no actúa “en exceso” sino “por exceso” (¿complemento circunstancial de modo o de causa?).

perfectamente normal pero el juego parece otro, y el mazo incompleto hasta que salta la carta de la muerte”(312). Así es que ahora la estructura está completa y el relato policial parece detenerse.

Si continúa es porque en verdad la aparición de Cuervo no puede llenar, no puede encajar completamente en la línea narrativa que llevan adelante los ex-combatientes. En efecto, el “Diario del mayor X”, que no deja de ser mencionado a lo largo de la trama, es, de hecho, la marca de su ausencia.³⁴⁷ El diario aparece extensamente citado en la novela y aparece dos veces: en ambas ocasiones introducido por Félix quien interrumpe en diversos momentos por la voz de Félix. El diario es una serie de fantasías reaccionarias delirantes, en la que se mezclan mitos sobre Malvinas, informes antropológicos y fantasías sobre “la argentina invisible”. El delirio es también parte de la articulación de su segunda aparición, en la que existen entradas fuera de cronología y fragmentos carentes de sintaxis. Esa segunda aparición, sin embargo, está duplicada en una tercera aparición, la del “diario falso”, que posee Tamerlán.

Así, la serie de duplicaciones continúa inclusive cuando el mayor X ha muerto. Habrá que decir que resulta difícil explicar por qué un diario es falso y el otro no. Félix compara las dos versiones del mismo período, y si bien es cierto que uno (el falso) está escrito con letra más clara y que Canal también confirma que es falso, su estatuto alético, su valor de verdad no parece tener mayor importancia. En términos estrictos una versión no está más puesta en relación “con los hechos” que la otra (son igual de delirantes una y la otra): su valor de verdad es funcional a su poder de convicción.

³⁴⁷ Esa ausencia está ontológicamente ligada a la escritura, y ningún sujeto “real” puede suturarla. Esta ausencia “constitutiva” será el tema privilegiado de otras novelas del corpus, como *El disparo de argón*. Ausencia de autor que se probará doble: no sólo “falta” el autor del diario, sino que cuando se lo encuentre, se verá (Capítulo 11, “Club Med Borda”) que su propia entidad autorial está comprometida por la mente de Emilio, ex-combatiente que tiene en su cerebro herido de bala todos los datos del diario, de manera tal que el “autor” es un copista, parodia cruel del oráculo. El desorden de lenguaje es, en verdad, condición de posibilidad de la escritura: como Emilio, Félix tiene un resto de la guerra “en la cabeza” y pasó un año sin hablar una vez que volvió de Malvinas.

El universo doble de Tamerlán y de los ex combatientes es un universo de copias y duplicaciones que eventualmente pueden tomar el lugar de la verdad. Cuando reaparece el linyera que vive en la base de las torres, sabemos que el muerto es un ex combatiente de Malvinas que hace diez años vive en la vereda de las torres y sin embargo nunca se atreve a entrar. Como todos los ex combatientes quiere volver a Malvinas y, como todos, confía en las copias (vive en la copia de una carabela) como posibilidad de volver a las Islas.

Fatalmente, se pregunta Félix:

¿Había sido verdad, después de todo? Un ex combatiente de Malvinas diez años viviendo al lado de la torre sin poder alejarse ni atreverse a entrar. ¿Era posible semejante retorcimiento del destino, podía ser que César hubiera matado a su hermano sin saberlo? ¿O lo sabía, y por algún motivo...? No me importa, decidí de golpe. No quiero saberlo. [...] Pero claro, ya no había nadie a quien le interesara. Solamente yo viviría un tiempo con la duda, hasta olvidarme (572).

Por una parte, si es cierto lo que supone Félix en este fragmento, entonces el segundo diario es el verdadero y el primero es falso. Sin embargo, aquí Félix comprende algo más: que la verdad de los hechos es una fabricación cuya relación con los hechos es fortuita, o mejor, manipulable, de manera tal que, por ejemplo, ambos diarios puedan ser verdaderos. Si se impone, como se verá, una de las versiones, no es menos porque sea más “verdadera”, sino porque es más “conveniente”.

La lógica del policial, que creía en verdades que ligaban los hechos al discurso unívoca, en *Las Islas* está puesta al servicio de una discusión sobre los valores de la verdad. Una vez que la investigación comienza fuera de la lógica del estado, la lógica de la investigación sólo podrá llevar a exhibir los modos en los que funciona la *fabricación* de la verdad y sus ironías.

Ese universo es un universo probabilístico en el que la indeterminación rige el sentido. Esa indeterminación no puede menos que afectar al mismo foco del relato: “las dos historias habían terminado por fundirse en una como dos ríos que se juntan para

formar un tercero, o quizás siempre había sido uno solo y era yo el que simplemente se había encontrado con dos tramos distintos sin darse cuenta de que el agua era la misma” (584). Para Félix es imposible distinguir los hechos de su propia perspectiva. Y dado que parece incapaz de distinguir nítidamente el sentido de los hechos, tal vez, como veremos enseguida, él mismo sea parte de la conspiración que cree haber ayudado a destruir.³⁴⁸

Esa indeterminación no significa, sin embargo, que en el mundo de las duplicaciones todo sea equivalente. La toma de conciencia por parte de Félix tiene como consecuencia un uso de esa información: Félix convoca a Tomás, Ignacio y Sergio para que defiendan a Gloria de los hombres de Tamerlán invocando al mayor X (a quien ya sabe muerto) y sobre el final les entrega el diario (aunque no se explicita cuál de los dos: para Félix el hecho carece de importancia). De ese mundo de duplicaciones, que es un mundo de esperanzas, no se puede salir buscando una prueba “objetiva” (la del estado, la del policial) y Félix elige uno de los bandos.

Ese final es notable porque resigna los valores de la verdad que parecían regir la novela en tanto que policial: Félix se entrega al hecho de que es imposible cambiar ese estado de cosas. De hecho, su propia intervención en la investigación permanece en un cono de sombras: ¿por qué sugirió Cuervo que fuera él quien se encargara de la investigación? ¿Al entregar el diario a sus amigos no está perpetuando, contra su propio conocimiento, una función para la que tal vez fue convocado desde el comienzo? ¿No se cumplen finalmente los designios de Canal y César, con la aquiescencia de Félix, que no los denuncia?³⁴⁹ Ese compromiso con la verdad *fabricada* representa un abandono de

³⁴⁸ Félix no distingue “la verdad de los hechos” (nunca sabe quién es el muerto, ni termina de entender la maquinaciones que se mueven a su alrededor: Canal, César, etcétera.), pero sí su topología.

³⁴⁹ El mundo de la araña y las moscas, que recorre toda la novela tiene su mayor condensación en torno de Canal. Desde el principio se dice que Canal se desliza “sin temor por los hilos de su tela tendida sobre el vacío” (20) y sobre el final vuelve la analogía cuando Canal intenta callar a Tamerlán: “Nunca como ahora se había parecido tanto a una araña” (518). El verdadero poder no ha cambiado, sólo han cambiado

la política del género que tiene su correlato en la imposibilidad de determinar qué fue lo que sucedió en la torre la noche del crimen.³⁵⁰ Sin embargo, en *Las Islas*, el reconocimiento de la verdad como fabricación no acaba en su mera negación sino en el reconocimiento de otro modo de la verdad. Ese modo de la verdad, el de la fidelidad, es el que lo decide a entregar el diario a sus compañeros.

7. La pasión

Félix se retira de la lógica de la duplicación: “no volvería en diez años más a repetir a contar [sic] otra vez la triste historia dos veces vivida, no agregaría otra torsión a la cinta de Moebius que serpenteando entre dos mundos vueltos uno como dos espejos enfrentados había terminado por encontrarse meramente a sí misma” (585). Pero si la historia “dos veces vivida” es una historia de duplicaciones y espejos, poco después Félix encuentra otra forma de la verdad.

En efecto, Félix encuentra en el cuerpo, en la experiencia sensorial un nuevo modo de la verdad.³⁵¹ Su momento de mayor densidad sucede durante el consumo de éxtasis:

Qué equivocado había estado siempre: no eran las cosas, las que se encontraban distanciadas de las palabras; éramos nosotros, y de la misma manera que por primera vez *tocaba* lo que alcanzaban mis ávidas manos de bebé, por primera vez *decía* las palabras que hasta ahora apenas había repetido, las decía con todo el cuerpo, no sólo la lengua, la garganta y la voz...la voz era el sentido del tacto yendo por dentro. Hasta hoy, supe en ese momento, siempre había mentido. (591)

Ese descubrimiento de otra forma de la verdad es lo que permite la salida de las duplicaciones. Esa verdad es pasional, en la medida en que se relaciona con una nueva

sus operadores y, eventualmente, sus modos. La estrategia de la araña resulta exitosa, aunque sobre el final del relato, se sugiera un cambio. César Tamerlán le declara a Félix que la araña es su padre y que “el error de la araña” será subsanado: la empresa pasará a ser una sociedad anónima (530). En cualquier caso, la investigación nada cambió en ese mundo: la muerte de Tamerlán, la investigación, la “verdad” nada pueden hacer en el mundo de la *fabricación*.

³⁵⁰ En *La pista de hielo* (1993), de Roberto Bolaño también se sugiere que el fin de una investigación es conocer al muerto y no al asesino.

³⁵¹ La centralidad del cuerpo en *Las Islas* fue tempranamente descripta por Paola Cortés Rocca (op. cit.)

aprehensión del cuerpo. Señala Paolo Fabbri: “El efecto verdad se manifiesta a veces como efecto estético-estético que hiere los sentidos y las imaginación como brusca interrupción de la cotidiana [im]postura del mundo.”³⁵² Y en efecto, la verdad a la que accede Félix es una interrupción de la lógica de la impostura que rige el mundo en que vive.

Esta forma de verdad aparece en su relación con Gloria y con su cuerpo, con las cicatrices que han dejado en ella las torturas a las que la sometiera Cuervo, su futuro marido. Félix, que se excita pensando en alguien más para poder mantener relaciones (otra vez la lógica del desajuste) debe rendirse ante el cuerpo de Gloria: “Mi hostilidad, mi decisión de no colaborar en nada se volvieron en mi contra y me pusieron sin defensas en sus manos, y Gloria estaba por todas partes, me recorría a su antojo [...] El cerebro, alcancé a pensar, qué engaño criminal, la única zona erógena es la piel.” (297). En ese mundo de duplicidades, el cuerpo dañado de Gloria (como el de Félix) proporciona unidad y por eso, placer: “su concha alojándome tan bien que parecía hecha a partir del molde vaciado de mi pija” (295). Ese contacto con el cuerpo produce una nueva relación con el lenguaje: “las palabras después de coger, otro diccionario, las que mantienen la pureza de las primeras de la vida” (298)³⁵³

Ese primer contacto, desata una serie de asociaciones que llevan hacia la infancia. De la coincidencia que se verificaba en la primera parte de la noche, inmediatamente luego de mantener relaciones, viene el reconocimiento (“Pará, pará. ¡Félix el gato! ¿Sos vos?” (298)) y luego la clausura: “Después fue saliendo solo,

³⁵² Paolo Fabbri, “Apuntes sobre lo verdadero y lo falso”, en *Tácticas de los signos*, op. cit.. Ver también Martín Kohan (op. cit). El propio Gamerro (op. cit.) señala cómo en el fondo de su relación con Malvinas subsistía (más allá de la escuela y las secuelas del patriotismo) “un residuo inexplicable, inaccesible a mi comprensión, refractario a mi indiferencia, más parecido a las enfermedades del amor que a las manipulaciones de política y la prensa. [...] el dilema que me planteaban [las Islas] no era pasible de solución intelectual, y entonces hice lo único que sé hacer en esos casos: me puse a escribir una novela.” (“14 de junio, 1982”, op. cit.)

³⁵³ La salvación por el contacto con una mujer es el revés del desprecio misógino de “la otra verdad”: Tamerlán y el Diario del Mayor X desprecian con la misma firmeza a las mujeres (sobre todo en su función reproductiva).

armamos una historia con los retazos de las dos separadas [...]a veces indudables, otras imposibles, a las que igual asentíamos vehementemente, despechando por el engaño la insípida verdad” (299).

El movimiento de ese pasado, el de la memoria, es el del pliegue y la comunión (lo que lo distingue del pasado que, por ejemplo, se inventa Tomás): dos historias se hacen una y rechazan la “insípida verdad”. Al revés de la serie Malvinas / Tamerlán (una historia hecha dos, que no cesa de duplicarse), Félix distingue una verdad que se opone (por el engaño) a la “insípida verdad”. Otra verdad, más interesante, más vívida puede reconstruirse en la historia que vuelve a la infancia y conecta a dos individuos. Esa íntima verdad es subjetiva y no puede medirse en términos de prueba o demostración.

En el mismo sentido, en el fondo de la política de la novela está la resistencia de los cuerpos. La reacción de Félix al ver el cuerpo torturado de Gloria remite a esa sensibilidad primaria: “Se lo hicieron a esa piel, sentí en la garganta, en los ojos; fueron capaces de hacérselo a esa piel.” (300)³⁵⁴ En ese sentido, la única verdad que parece incuestionable en *Las Islas* es la que proviene de esos cuerpos, de la memoria de esos episodios traumáticos contados por los sobrevivientes. Así, la memoria de Félix en Malvinas, los fantasmas que lo acompañan en el capítulo final, el testimonio de Gloria, resultan “verdaderos” en este sentido pasional.³⁵⁵

Por lo demás, los motivos de la historia Tamerlán / Malvinas aparecen desplazados en los episodios en los que aparece Gloria. Por una parte, “las islas” aquí

³⁵⁴ Fabbri (op. cit.) señala: “A este sentido contundente, ineluctable, sin posible falsificación (alteración, desplazamientos) no se llega por la vía abstracta y demostrativa.” Y más abajo: “Como en las novelas de espionaje: el agente doble se libera del vértigo de las manipulaciones recíprocas mediante un signo ‘físico’ de pertenencia, un signo ineludible: un olor, un contacto, una atmósfera de pequeñas percepciones, etcétera. Se reencuentra a sí mismo; se da una fidelidad que se impone como necesidad; y la muerte –que no siempre sobreviene– es figura del destino.. lo verdadero como pasión es más que una operación cognitiva o un creer.”

³⁵⁵ Como en el caso de *Los detectives salvajes* (publicada el mismo año), puede leerse en *Las Islas* un debate sobre cómo trabajar la voz de los sobrevivientes. Para su inserción el caso específico de la narrativa de Malvinas, ver Kohan, op .cit.

retornan en la figura doble, las hijas mellizas de Gloria. El hecho de que sean mogólicas, hijas de un torturador y una torturada, y de que Cuervo (que tanto desea volver a las Islas) las rechace sugiere que esta última duplicación es el final de la línea (y es, en otro sentido, la marca de la conexión entre la historia policial de la novela y la relación de Félix con Gloria). Que esta es la última duplicación de la serie. Esa detención está, una vez más, determinada por el cuerpo. Gloria señala:

Mi cuerpo hizo de filtro y absorbió todo el daño. Las nenas nacieron puras ¿No te diste cuenta vos? Qué me importa que no sean inteligentes. Lo que sí sé es que no hay un átomo demandado en sus cuerpos. Ése es mi triunfo. Ahí es donde le gané. Y era mi única salida. Si me hubieran salido varones, o normales, y tuvieran esto de inteligencia, las habría convertido en lo que él quería. (310)

Para Gloria, como para la novela, la garantía está en el cuerpo. En el cuerpo de Gloria (que hace de filtro) y en el cuerpo de las niñas (que impide que sean captadas por las maquinaciones de su padre).

Pero la lógica del pliegue y la clausura también aparece en el recuerdo: “Los mejores recuerdos, coincidimos ambos, eran los de la laguna y la isla del balneario. [...] Esa isla, comenté, no era más que una caparazón de escombros y tierra apisonada que sobresalía apenas del agua barrosa” (291). Finalmente, la isla pertenece irremediablemente al recuerdo. Gloria, en un raptó de despecho, le informa a Félix que Malihuel fue destruido por el crecimiento de la laguna: “De nuestra isla apenas se ve la punta del hotel [...] y las copas muertas de los árboles del balneario.” (317).

La duplicación se resuelven unidad (no son dos islas, sino una) y la temporalidad del pasado aparece clausurada, existente sólo en el recuerdo: no hay nada a dónde volver ni nada que esperar de la Isla. Así como hay dos historias que se funden en una en el recuerdo compartido, así como los cuerpos se perciben como partes separadas de una experiencia de comunión, así hay una sola isla que no tiene nada glorioso (está hecha de escombros) y ya no existe. Así, el recuerdo tiene una existencia propia, que no

se confunde con la actualidad: no se intenta volver a Malihuel, y la isla sólo puede recuperarse en el recuerdo de su modesta existencia. La isla de la laguna no es ninguna cifra, es sólo una isla y eso la salva de interpretaciones y proyectos. En el mismo sentido, la memoria del trauma no tiene ninguna interpretación: es un relato que define la verdad de los personajes.³⁵⁶

Así, se el tiempo de los ex combatientes y de Tamerlán es la fuga hacia delante o hacia atrás, el tiempo cronológico siempre en fuga, el presente imposible (porque está consumido por la memoria y la ansiedad, porque es siempre un tiempo de pasaje), el tiempo de la memoria que practican Félix y Gloria es el tiempo del kairós, del sentido pleno, indivisible en unidades mínimas cuantitativamente consideradas. En este sentido, la experiencia del sexo, la de la tortura, la del éxtasis, la de la guerra no pueden ser referidas en términos cronológicos: tiene un tiempo propio, un presente que se actualiza cada vez. Ese Kairos se diferencia tiempo cronológico no en función de un transcurrir (finalmente una forma cuantitativa: todo momento es igualmente divisible y por lo tanto equivalente), sino de una serie de cualidades (la indivisibilidad, la experiencia plena e inmediata, la “salida del lenguaje”). Ese tiempo kairótico es verdadero justamente porque es pasional.³⁵⁷

Esa nueva temporalidad requiere también de otro tipo de narración. Si la novela comienza con la reflexión de Félix sobre la relación entre moscas y arañas, la novela termina con el relato de gloria sobre sapos y moscas.

En efecto, en el final de la novela aparece un relato enmarcado (“cuentos de hadas al revés”, los define Gloria) que no está entrecomillado y que, de hecho, releva la

³⁵⁶ Es también, esa verdad anclada en el recuerdo, parte de una relación con el cuerpo: cuando la aplican la “droga del dolor” se desata el recuerdo de la batalla de Longdon. Ese dolor físico revela debajo de la ciudad “el páramo desolado, los pastizales barridos por el viento, los ríos de piedra, las rocas, el barro y los turbales de Malvinas” (541). La verdad es una pasión del cuerpo, una memoria que dispara la lógica de la autenticidad y la fidelidad.

³⁵⁷ Para una distinción entre cronos y Kairos, ver Agamben (“Tiempo e historia”, op. cit.) y Kermode. (*El sentido de un final*, op. cit.).

voz de Félix en el final. Antes que nada, esa historia no es una duplicación de la del inicio, no está destinada a invertir su lógica, señalar que no es bueno que la mosca esté sola, o que en el fondo el sacrificio de las moscas es noble. No: esa historia muestra otra distribución de los elementos, la mosca también es comida de los sapos, pero es parte de una estructura mayor, un elemento secundario en una historia en la que la escena principal es ocupada por las transformaciones del cuerpo (de letra en sangre, de mujer en sapo, de renacuajo en hombre).

Ese relato se coloca en un más allá de la novela, es una alegoría sin moraleja que habla de un tiempo diverso, ni pasado ni presente, un tiempo virtual en el que el “sueño debía hacerse carne en mi cuerpo”. Ese tiempo es el tiempo de una nueva verdad y depende del relato de un(a) sobreviviente.

8. Coda: el género

Las Islas postula una oposición conocida en el terreno de la filosofía (la única verdad se encuentra en el cuerpo, el mundo social está lleno de simulacros). Lo que nos interesa aquí, sin embargo, es la articulación de estas tesis en un relato que ha sido pensado como policial.

Su rechazo de la verdad del género policial, perceptible en el abandono de uno de sus rasgos fundamentales: la verdad demostrable, pero también el apego a una verdad inexplicable, hace de *Las Islas* una novela singular porque si por una parte cuestiona las posibilidades del género, por la otra lo reformula como herramienta epistémica. En efecto, la máquina del género en *Las Islas* sirve menos para descubrir una verdad que para trazar su topografía y descubrir las anafructuosidades y valores que la fundan. Esa variación postula, en el largo plazo, una nueva articulación política para el género.³⁵⁸

³⁵⁸ *Las Islas* puede leerse en serie con “Emma Zunz” o *La pesquisa*, relatos en los que la reconstrucción del policial sugería que el relato policial no descubría la verdad, sino una versión de los hechos mientras

Segunda: La conspiración como destino

1. Los servicios de inteligencia

Félix descubre que el discurso de la verdad correspondentista es irrelevante una vez que se pone en evidencia su relación con el poder. En *Las Islas* no se trata del contacto característico del investigador con el caso. De hecho, lo dijimos, el estado es reemplazado por un actor que, en la estructura característica del género, sólo podía ocupar un lugar secundario (el del cliente).

Este reemplazo estructural sugiere que en *Las Islas* el lugar que ocupa el estado no es el lugar de un agente regulador de la vida social, cuya delegación del poder de coerción fuera congruente con sus intereses. En efecto, la SIDE (el órgano del estado del que Felipe debe extraer información) funciona por fuera de la arquitectónica (en su doble acepción) del estado: el edificio en el que funciona la SIDE es el subsuelo de un shopping center ubicado en Córdoba y Paraguay, que funciona sin conocimiento del poder legislativo. En efecto, al subsuelo transportaron

todo lo relacionado con la guerra inmundada y con Malvinas primero, fardos y fardos de papeles [...] que fueron sacando de la sede de 25 de mayo hasta no dejar más que una cáscara vacía, ocupada por unos cuantos agentes ñoquis que concurrían sólo los días que los de la comisión parlamentaria iban a ejercer el control democrático de los servicios de inteligencia (116)

Es decir que el estado no es un ente monolítico, clausurado, cuyo accionar podría reducirse a una voluntad, menos aún en el caso de los servicios de Inteligencia.³⁵⁹

En efecto, en *Las Islas* se formula nítidamente la paradoja de los servicios de información del estado: “Si la SIDE existe para vigilar a *todos* los habitantes, debe

que la verdad permanecía incognoscible o sólo revelada por la literatura. Para Gamerro, como para otros escritores contemporáneos (como Ignacio Padilla), la verdad que investiga el policial canónico es de todo punto cognoscible. Es, sin embargo, producto de una *fabricación* que no depende de quién cuente los hechos, sino de los patrones que fundan el funcionamiento de la investigación (el estado / los particulares; el espacio / el tiempo; sedentariedad / nomadismo; la víctima / el testigo) Ese desplazamiento ideológico funda los modos de la ficción policial en *Las Islas* y es correlativo de sus desplazamientos en torno del caso.

³⁵⁹ Esa unidad intrínseca del estado es el eje de las teorías políticas modernas, y lo que permite pensarlo como parte de la tríada del caso policial. En estas novelas el estado, antes que ser un actante, es un reservorio de información a saquear.

incluir una segunda SIDE que vigile a los de la primera, y esta a su vez una tercera, y una cuarta... Clásica regresión al infinito” (133). Así, la lógica de la vigilancia del estado, la lógica que rige el monopolio de la violencia en el territorio es un orden que tiende a la proliferación, lo que, como muestra la novela, torna eventualmente imposible la misma vigilancia.³⁶⁰

Esta proliferación aparece figurada, una vez más, en la arquitectónica del subsuelo:

Nunca deja de asombrarme el grado inusitado de horror vacui que poseen los empleados públicos argentinos: a los dos días de mudar al nuevo edificio sus legajos y biblioratos y potus amarillentos en macetas de plástico ya estaban redactando el primer memorándum para pedir una división, empezando por cortar cada habitación en dos a lo ancho; luego a lo largo, agregando tubos; después a mandobles de fórmica, terciada y chapadur avanzando sobre los pasillos, las salas de espera, los halls; los más osados construyendo quioscos en medio de la nada, que inmediatamente comenzaron a segregarse sus propias divisiones hasta unirse con otras zonas en crecimiento, como se van uniendo entre sí las partes de un atolón de coral (116).

En el mismo sentido, un recorrido por esos pasillos lleva a la descripción de una serie de proyectos más o menos delirantes para recuperar las Islas (experimentos con kelpers, simetrías entre las manos de Perón y las Malvinas, etcétera.). El resultado de esa proliferación es, de hecho, la construcción de un nuevo orden, en el que todo el espacio simbólico aparece ocupado por la regresión al infinito:

Hace rato que la SIDE sólo se investiga a sí misma. La idea ahora es que sólo pueden resolverse los crímenes que uno mismo ha cometido. Todo se simplifica. Incluso han decidido empezar por la solución y a partir de ahí planear el crimen. Para eso contrataron a un escritor de novelas policíacas (133).

Como se ve, la consecuencia lógica del funcionamiento de la vigilancia de estado es la abolición del principio del tercero excluido: la verdad no se opone a la falsedad. En la medida en que el estado es el garante de la verdad para la ley, el desarrollo de la SIDE en *Las Islas*, propone una lógica que se ubica más allá de ambos polos. El hecho de que se contrate a un escritor de novelas policíacas para inventar

³⁶⁰ *Las Islas* no trata sobre la policía (como el relato policial), sino sobre los servicios de inteligencia. Sin embargo, su estructura y la constitución de un investigador independiente de los intereses de cualquier estado, acercan la novela al policial antes que a la novela de espionaje.

crímenes sugiere que el par verdadero / falso ha sido reemplazado por la *fabricación de la verdad*, la fabulación, un tercer orden que se sustrae a la lógica de veredicción.³⁶¹

Esa lógica es la que impera en el universo de *Las Islas* y explica tanto la obsesión de Tamerlán y los ex combatientes por las réplicas y las versiones (que podrían tomarse por la verdad), como el eventual fracaso de la investigación policial (en la que no es posible saber quién es el muerto). La íntima relación entre la lógica de la SIDE y la de los movimientos de los personajes en la novela aparece subrayada en el diálogo de Félix con su reemplazante:

Al final tuvieron que admitir que el control sólo podía estar adentro, y aceptar la autorreferencialidad como destino. Hacer del vigilado vigilante y del vigilante vigilado en una trenza interminable y eterna.

— Moebius — musité — las hormiguitas buscando el revés de la trama (133).³⁶²

El hecho también explica la fascinación de Verraco con el juego que fabrica Félix: de alguna manera ese juego podría reemplazar a la realidad. Kevin, el amigo de Félix que diseña juegos de computadora aparece fascinado por la posibilidad de crear realidades alternativas: “Su pasión eran los mundos contrafácticos, donde todo es contrario a la experiencia e incluso a la razón” (45).³⁶³ Ese mundo es el mundo en el que se inscribe *Las Islas*, y lo único que permite a Félix sustraerse a esa lógica es reencontrar la experiencia del cuerpo.³⁶⁴

³⁶¹ Jon Elster (en “Negación activa y pasiva”, incluido en Paul Watzlawick y otros; *Las realidades inventadas*, Barcelona, Gedisa, 1994), estudia la lógica de los sistemas políticos totales a la luz de las reflexiones de A. Zinoviev Y señala que, en su formulación extrema los sistemas burocráticos “en lugar de buscar una solución efectiva para problemas reales, es necesario encontrar un problema que corresponda a las soluciones posibles o deseadas.” Tal es el procedimiento de la SIDE en *Las Islas*. El mundo alucinante de los servicios de inteligencia “no es un caos, sino que está regido por principios a la vez irracionales e inteligibles.”

³⁶² Como se recordará, cuando Félix intenta explicar su historia a Gloria, también la compara con una cinta de Moebius.

³⁶³ Durante el intercambio que mantiene con Félix, éste señala que Kevin está pasando por su “período Escher”, lo que remite a la imagen de las hormigas y la cinta de Moebius. (45)

³⁶⁴ La poética de la novela puede pensarse en esa tensión. El relato sólo puede existir cuando Félix abandona la tranquilidad del universo virtual.

2. La política virtual

La exaltación de Kevin encuentra su correlato en el protagonista de *Sueños digitales* (2000), del boliviano Edmundo Paz Soldán. Sebastián trabaja retocando digitalmente fotos para *Tiempos Posmodernos*, un diario de Río Fugitivo, que intenta mantener sus lectores reduciendo cada vez más el espacio dedicado a los textos.³⁶⁵ Sebastián, muchacho (pos) moderno, no lee libros, rechaza como obsoletas las cartas que le escribe su padre y admira películas por sus efectos digitales. Y se considera un artista: “En la adolescencia le gustaba dibujar, pero no tanto; le gustaba sacar fotos, pero tampoco tanto; gracias a Photoshop, podía hacer ambas cosas a la vez, y así se sentía realizado. Había descubierto su arte” (93).³⁶⁶ En el fondo, esa noción de artista es la que le lleva a obliterar las fronteras entre lo verdadero y lo falso. Ante el reproche de un compañero sobre cómo retoca las fotos que se publican en el diario (“Lo que pasa es que nosotros respetamos lo que se nos entrega”), Sebastián responde: “Lo único que ustedes deberían respetar es la posible calidad de la imagen. Usar lo que se les da como punto de partida” (25).

Esa voluntad “artística” lo lleva a la invención de los “seres digitales”, fotomontajes en los que el cuerpo de un individuo se funde con el de otro (en general del sexo opuesto) y que se transforma en un éxito cuando se publica en el diario. Este éxito lo lleva a su vez a ser requerido por el Ministerio de Información con el fin de retocar imágenes del pasado del presidente Montenegro (un ex dictador vuelto democrata) para mejorar su imagen.

³⁶⁵Se describe *Tiempos Posmodernos* como “Un periódico que parecía pedir disculpas por el hecho de que todavía había que leerlo” (59). Río fugitivo es una ciudad creada por Paz Soldán que recurre en sus textos, al menos desde *Río fugitivo* (1998). En *Sueños digitales* aparece también Benjamín Laredo, el redactor de crucigramas que había sido protagonista de “Dochera”, cuento incluido en *Amores imperfectos*.

³⁶⁶Citamos por la edición de Alfaguara, Madrid 2001.

Como en *Las Islas*, existe una lógica perversa que sostiene todo el engranaje del estado: no sólo el Ministerio de Informaciones tiene como función fabricar información según convenga al gobierno, sino que su propio funcionamiento tiende a la proliferación y la autonomización:

Imaginó la ciudadela como uno de esos organismos que había visto en alguna película de ciencia ficción o en algún videogame en el departamento de Pixel. Un organismo que se autogeneraba, que creaba a quienes lo creaban y luego se deshacía de ellos. (206).³⁶⁷

También como en *Las Islas*, esa lógica tiene como objeto último, la ocupación de todo el espacio simbólico, la transformación de toda verdad en una *fabricación*:

Quizás ese era el objetivo final: si todos los individuos cerca del centro de gravedad de una dictadura terminaban corruptos por ésta, abrasados por las llamas, Sebastián continuaría borrando gente hasta que no quedara en esos rectángulos nadie más que Montenegro, y no precisamente porque fuera el único que se salvaba de la corrupción, con un círculo de tiza separándolo del resto. (147)³⁶⁸

Lo que diferencia, sin embargo, a Sebastián de Félix, es el conocimiento de esta lógica. Sebastián no la conoce y, sobre todo, como Kevin, cree en la tecnología como superación de los conflictos “de la vida real”. Por eso, a diferencia de Félix, que inventa un videojuego, Sebastián los utiliza como metáfora.

Así, si en *Las Islas* el juego se presenta como el laborioso trabajo de imitación que en la lógica de Verraco podría reemplazar la derrota real, en *Sueños digitales*, Pixel, el amigo de Sebastián es consumido por el juego, incapaz de diferenciar la experiencia real de la virtual. Por eso le reprocha: “Y luego crearán un juego que dure toda una vida. Y llegará un momento en que no sepáis te llamas Pixel o Xena, si eres un creativo de fin de siglo o una puta en la Edad Media” (78).

³⁶⁷ El subsuelo de la SIDE en *Las Islas* es descripto como un edificio “que mutaba y se transformaba como un organismo viviente” (116).

³⁶⁸ La lógica perversa de los servicios de información aparece ligada aquí al funcionamiento del gobierno, mucho más que en *Las Islas*. Debe recordarse, sin embargo, que en el origen del edificio de la SIDE está “todo lo relacionado con la guerra inmundada y con Malvinas primero”. En cualquier caso, en ambos relatos se trata de poner en escena el funcionamiento de un mecanismo de estado que, parece, sólo puede hacerse evidente con la fusión entre estado y Gobierno. Esa fusión, por lo demás, parece característica de los estados contemporáneos, ver Portinaro; *Estado*, op. cit.

Y sin embargo, a pesar de su reticencia, es Sebastián quien termina atrapado en la lógica del juego virtual. No sólo porque las imágenes virtuales son su modo de relación con otros individuos, no sólo porque vive una doble vida como la de Píxel en el juego, no sólo porque Píxel parece cada vez más un personaje de videojuego, sino porque la lógica verdadero / falso se torna indiferente para quien, como Sebastián, como Félix, ha verificado los modos de su fabricación.³⁶⁹

En realidad, toda la novela está tramada a partir de la imposibilidad de establecer un patrón nítido que permita distinguir lo verdadero de lo falso: en las calles de Río Fugitivo se borran los nombres históricos para reemplazarlos por nombres de plantas (72), Montenegro tiene un escritor fantasma con el que escribe sus memorias (96), una fotografía “seria” demuestra que toda fotografía es una manipulación de la realidad. En todos estos casos la realidad se transforma en verdad por medio de protocolos de experiencia que pretenden manipular los saberes sociales previamente establecidos. La fotografía digital, en cambio, lleva las cosas un poco más allá porque se pasa de la captura de lo real por una impresión química a la creación misma de lo real y ese salto marca la diferencia entre la labor de un diseñador y un “artista” como Sebastián.

En *Sueños digitales* esa virtualidad no deja de crecer hasta tornar inmaterial la experiencia. El comienzo de la novela lo hace explícito: ante la desaparición de su cuerpo de todas las fotografías en las que aparecía,

Sentado en la cama de su habitación, rodeado de álbumes de fotos sobre el cubrecama celeste y la frazada con un sol gigante en medio de estrellas, Sebastián se palpó el cuerpo como cerciorándose de que existía, de que no estaba soñando lo que le ocurría o no pertenecía al sueño de otro. (12)

Sebastián se palpa el cuerpo porque el mundo se ha vuelto virtual: es imposible distinguir la experiencia del despliegue de un juego de video. El fragmento resalta la

³⁶⁹ Según Sebastián, su afabilidad tiene en esa imaginación digital su causa (62). La expansión de lo virtual en lo real puede registrarse en el siguiente fragmento: “Lo miró como si fuera a transformarse delante suyo en una princesa guerrera, con una espada encantada entre las manos y un sortilegio en los labios” (189).

contradicción, la desconfianza frente a un mundo que se ha vuelto virtual: el detalle con el que se describe la escena contrasta con el sentido de desvanecimiento progresivo que siente el protagonista. El hecho de que el mismo fragmento se repita literalmente (197-198) atenta contra el verosímil realista de la novela y señala, también, en su carácter metatextual, la condición *fabricada* de todo el relato.³⁷⁰

Esas copias terminan imponiéndose en el mundo real. Sobre el final de la novela, Sebastián “no sabe si Píxel terminaría en la calle o en la geografía de [el videojuego] Nippur’s Call” (225). Es lógico entonces que en el final del relato la casa de Sebastián haya sido “borrada”: “El porche no estaba, como tampoco estaba la casa: no quedaban vestigios ni de su piso, ni del de la Mamá Grande: alguien se los había llevado [...] En las esquinas había, en su lugar un lote baldío, de tierra apisonada y todavía húmedo” (223). La devaluación de la realidad, su transformación en imagen virtual se completa y Sebastián se suicida.³⁷¹

El aprendizaje de Sebastián es el que podría llevar a cabo Kevin; la relación entre la “creación virtual” y los mecanismos del poder deviene paranoia: Sebastián se siente perseguido, y esa persecución es omnímoda, de una vacancia tan perfecta (Sebastián sospecha de sus empleadores del Ministerio, de Píxel, de su novia Nikki) que sólo puede ser producto de su experiencia en la Ciudadela, es decir, de su tráfico con imágenes manipuladas que terminan apropiándose de la realidad:

Todos podían ser sospechosos. [...] formas de hacerse de sus huellas, tanto para vigilarlo como para usar ese material en la construcción de un Ser Digital que respondiera a las señas de Sebastián e hiciera cosas que él jamás haría (211).

³⁷⁰ Y en este sentido, se desvanece la ilusión realista: la duplicación de fragmentos es un recurso que ya había usado Bioy Casares en *La invención de Morel*, novela admirada por Paz Soldán sobre las reproducciones verdaderas. Ver Edmundo Paz Soldán; “El triunfo del simulacro” en *Babelia*, 15 de diciembre de 2001.

³⁷¹ También, claro, esa violenta desaparición (violenta en términos de verosímil) es la prueba de que se trata de una ficción. Ese final confirma *en otro sentido* la existencia virtual de Sebastián (ya no como referente, sino como objeto ficcional).

La lógica de un estado que funciona discrecionalmente y en el secreto, transforma esa paranoia en indecible. Como en *Las Islas* y en *Amphitryon* esa paranoia termina contaminando la misma subjetividad de quienes intentan rebelarse:

Todos habían visto todo, y nadie había visto nada. Todos oficiaban su rol con aplomo y naturalidad, y no quedaba más que resignarse, aplaudir al encargado de organizar semejante despliegue de artificios entre los cuales se había desenvuelto su vida las últimas semanas (o quizás desde antes, cuando conoció a Nikki, o quizás antes aun, retrocediendo hasta llegar al día de su nacimiento).³⁷²

Esta comprobación, claro, inhabilita la lógica del género policial, no sólo porque resulta van a desenmascarar a los responsables de la conspiración (por ejemplo, del asesinato de un líder de la oposición), sino porque es imposible evaluar las declaraciones del narrador como una verdad “objetiva” que pudiera colocarse fuera del juego de oposiciones que fraguan sus enemigos. Este cambio en la forma de la verdad parece abarcarlo todo y entonces la propia participación de quien debiera develar un complot aparece comprometida.³⁷³ Así, el relato policial queda frustrado, porque el protagonista se ha perdido en los vericuetos de la reproductibilidad digital.

La solución de Sebastián es, por lo tanto, diferente de la de Félix. Como en *Las Islas* existe otra línea alrededor de la que se mueve el relato: Sebastián es un celoso patológico que imagina no sólo traiciones sino también conspiraciones en su contra por parte de su novia. Sobre el final, sin embargo, comprende que: “Todo en Nikki era probablemente falso, y estaba más enamorado de ella que nunca” (225).

No existe aquí, como existía en *Las Islas*, la formulación de otro criterio de verdad que pueda colocarse más allá de las oposiciones reguladas por el poder político.

³⁷² El relato de esa paranoia desatada no puede reducirse a ningún operador, y, en la medida en que nunca se devela a los responsables todos pueden serlo. El hecho es, por lo demás, característico de las ficciones que aquí trabajamos.

³⁷³ En este sentido, la repetición de fragmentos y el final que se toca con el relato fantástico (y entonces es imposible saber si asistimos al relato de un paranoico clínico o al desarrollo de un poder omnímodo) abren dudas sobre la construcción del relato y la sanidad del narrador. También *En busca de Klingsor* (1999), de Jorge Volpi, apela a este recurso.

Sebastián, sin embargo, reconoce la irrelevancia del criterio de veredicción para pensar las relaciones amorosas: amar a Nikki no tiene relación con la verdad o la falsedad.

3. La enunciación conspirativa.

3.1. La simulación

La aparición de un nuevo régimen de verdad asociado a la lógica de funcionamiento de los estados modernos tiene una formulación diferente en *Amphitryon*, de Ignacio Padilla.

Amphitryon tematiza la forma de circulación de la verdad a partir del Proyecto Amphitryon que comienza como una división de los servicios de inteligencia nazis. Su función es la de “entrenar a una pequeña legión de impostores que tomarían ocasionalmente el lugar de los jefes en apariciones públicas consideradas de riesgo” (131). Dirigido por Thadeus Dreyer y su segundo, Alikoshka Goliadkin, el Proyecto tiene como única función la simulación, la suplantación del poder que llegaría a dominar casi toda Europa. Se trata, por lo tanto, de un grupo de inteligencia.

Los grupos de inteligencia funcionan a partir del “enclaustramiento, la estructura concéntrica, el principio de *need-to-know*, etcétera, aseguran el secreto interno, al tiempo que un sistema complejo y permanente de desinformación se ejerce contra el mundo exterior”.³⁷⁴ Funcionan, en este sentido, igual que los grupos conspirativos, pero del lado del poder establecido. Como grupo de inteligencia entonces, el Proyecto Amphitryon sólo tiene uno de los rasgos propios de los servicios secretos: la obligación de simular. El Proyecto Amphitryon es entonces una metaconspiración, la simulación de un grupo conspirativo. Se torna una verdadera conspiración en el momento en que

³⁷⁴ Gabriel Veraldi, *La novela de espionaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p.13.

Dreyer decide reemplazar a Eichmann. Es decir desde el momento en que el Proyecto se enfrenta al poder.

Lo que distingue a *Amphitryon* de otros relatos sobre conspiraciones es que elige un camino intermedio para contarla. Es decir que pone en juego una serie de rasgos propios de las historias “de conspiración” (hablan los conspiradores de su historia, como en *Los siete locos* o *Los demonios*), al tiempo que construye un modelo enunciativo que la acerca al policial en la medida en que poco se puede develar sobre los hechos porque no es posible saber en qué medida los narradores están implicados en la conspiración.³⁷⁵ Así, la lectura de *Amphitryon* construye al lector como investigador: enfrentado a la declaración de una serie de testigos, el lector de la novela comienza a percibir cómo se contradicen entre sí.³⁷⁶

La novela se construye entonces como un discurso conspirativo: en cuanto el secreto se sabe, en cuanto las verdades circulan, los conspiradores deben orquestar estrategias que distraigan la atención. Es necesario construir discursos que tengan algo de verdad, pero que al mismo tiempo no la revelen totalmente.³⁷⁷ Así, en *Amphitryon* nos encontramos con los monólogos de tres conspiradores y en los tres, como vimos, se cuelean contradicciones. Sobre el final de la novela, Daniel Sanderson, el único narrador que no forma parte del Proyecto verifica que las maniobras instrumentadas por Dreyer siguen funcionando, aun cuando no se sepa (volveremos sobre esto) quién dirige ahora el proyecto. Así, cuando Goliadkin afirma que el manuscrito de Dreyer (el segundo monólogo de la novela) “no tiene ni pies ni cabeza, abunda en contradicciones y remembranzas cuyo desorden mayúsculo refleja sin duda el estado en que su propia alma debió de hallarse en el decurso de las semanas que pasó en el pueblo de

³⁷⁵ En este sentido, antes que nada, *Sueños digitales* se construye como un relato policial sin final: la conspiración no puede ser develada por quien debería hacerlo. Pero también: la realidad se ha vuelto virtual y entonces la oposición verdadero / falso ya no parece pertinente.

³⁷⁶ Ver Capítulo 6 para la relación de este modelo narrativo con *Los detectives salvajes*.

³⁷⁷ Paolo Fabbri; “Todos somos agentes dobles”, op.cit.

Karaschebesch”, ¿cómo creerle? ¿Cómo no imaginar que se trata de una estrategia para desorientar, confundir las fuentes de la información? Y aun así, ¿cómo probar que Goliadkin miente si, efectivamente, encontramos contradicciones entre el monólogo de Schley y el de Franz Kretschmar?

Podríamos llamar a este modelo narrativo “enunciación conspirativa”: no se trata sólo de incongruencias que nos obligan a leer entrelíneas las declaraciones de los narradores (que sólo nos permitiría hablar, en ciertos contextos, de “secreto”), se trata también de la forma que este modelo enunciativo toma cuando lo que el relato tematiza es una conspiración.³⁷⁸

Escribe Walter Benjamin: “Esconder quiere decir: dejar huellas. Pero invisibles. Es el arte de la mano ligera”. Problema central para quien detenta un secreto, ¿cómo hacer huellas “invisibles”? Benjamin reproduce la solución de Poe: “Los escondites más ingeniosos son los más expuestos”.³⁷⁹ No debería esconderse nada porque “un pliegue en el mantel, un hueco en la cortina bastan para revelar el lugar donde hay que buscar”. Así, “los huevos de Pascua tienen que ubicarse en el living y cuanto más desordenado esté, mejor”. Es entonces el desorden, el caos, el mejor lugar para esconder secretos. A la vista de todo el mundo, en medio de una confesión caótica, los conspiradores del Proyecto ocultan mejor sus secretos.³⁸⁰

³⁷⁸ Y esta diferencia, que distingue al relato de Padilla de *Los detectives salvajes*, lo acerca todavía más a los mecanismos del relato policial.

³⁷⁹ La solución de Poe. En su comentario al seminario sobre la carta robada de Lacan, Jacques Derrida, señala que la circulación de la carta está clausurada, que fatalmente, “la carencia está en su lugar”. Tal vez los relatos que aquí comentamos encuentren, sobre todo en *Amphitryon*, una carencia dislocada, una circulación que “no encuentra su lugar”. Tal vez por eso, porque en lugar de la circulación exitosa de la carta, tenemos una serie de relatos cuyo destinatario “siempre recibe mal” no es posible la constitución de un relato policial. Por lo demás, los rasgos que Derrida describe en el cuento de Poe (los “dobles sin original”, “la fisión en cadena”, etcétera.) parecen particularmente adecuados para la circulación del secreto en *Amphitryon*. Ver Jacques Derrida, *El concepto de verdad en Lacan*, Buenos Aires, Homo Sapiens, 1977.

³⁸⁰ Walter Benjamin; “La revelación en el conejo de pascuas o Breve teoría sobre los escondites” (1932), en *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1992.

El problema de las apariencias es entonces central en *Amphitryon*. El Proyecto mismo se presenta como la producción de dobles tan perfectos que puedan inclusive reemplazar al original. Pero este problema, el de la crisis de los conceptos de original y réplica está diseminado en toda la novela y definen su ideología.

Viktor Kretschmar — el verdadero Thadeus Dreyer—, quien ganó su identidad de guardagujas en una partida casi suicida en un tren camino al frente, en 1916 está obsesionado por volverse un original, por transformar esa identidad atribuida en su verdadero ser. Estudios de ingeniería ferroviaria, planos de vías, fotos de trenes, todo un despliegue de objetos certifican que el padre de Franz Kretschmar es efectivamente auténtico. Hasta que finalmente, Viktor decide recrear el mundo, para desde allí reconquistar su identidad, destruyendo al usurpador, a Thadeus Dreyer.

Se trata de la construcción de una maqueta en la que ejercitar el descarrilamiento del que Dreyer se salvaría a último momento:

en su pequeño universo ferroviario mi padre había ensayado la catástrofe que le costaría la libertad y el sueño. La locomotora y sus vagones yacían ahora en mitad de la maqueta, sin llamas y sin muertos, pero invocando en su ruina silenciosa el desastre que, por primera y única vez en su vida, Viktor Kretschmar *había logrado reflejar en el mundo real*³⁸¹ (33, el subrayado es nuestro).

De manera tal que el mundo, para Viktor Kretschmar, ha terminado por volverse una copia, la réplica de una réplica.³⁸¹

³⁸¹ Réplicas y maquetas. Todas las novelas que hemos visto en este capítulo insisten en la fabricación de modelos que puedan tomar la forma de un objeto "real". Las maquetas de Tamerlán, los juegos de video, las maquetas de accidentes (que también son una parte destacada de *Monsieur Pain*, de Roberto Bolaño): todos procedimientos que intentan llenar un vacío de lo real, una carencia que fatalmente no puede realizarse. Contra todos los pronósticos, estos relatos dicen en la copia imaginada la carencia que representan, son su versión petrificada y por lo tanto valen menos por lo que significan que por lo que son. También por eso, la más extraordinaria de todas es la de *Monsieur Pain*, que representa un vacío absurdo (descarrilamientos en una pecera, sin víctimas) y que no parece tener otra utilidad en la trama que la de señalar justamente, ese blanco en la atribución de sentidos.

Finalmente de eso se trata *Amphitryon*, de hacer vacilar las certezas del mundo entendidas como ideas claras y distintas. Tal es el proyecto de Alikoshka Goliadkin, verdadero ideólogo del texto, quien, después de matar a su hermano gemelo, dedica su vida a “aniquilar definitivamente el espejismo de lo sagrado y dar rienda suelta al caos, ese mal inexcusable” (113) o, para usar las palabras que Goliadkin escribirá poco después: “la negación más radical de cuanto tuviese que ver con lo que mi padre, alguna vez, llamó el orden divino de las cosas” (115). Así, Goliadkin se dedica a aniquilar almas y borrar identidades. Resulta verosímil entonces, que cuando Dreyer propone a Goering el Proyecto Amphitryon (“no sólo amoldando su aspecto físico a las efigies vivientes del partido nazi, sino borrando sus vidas y sus mentes para luego inscribir en ellas lo que él o sus superiores creyesen oportuno inculcarles”, 132), Goliadkin sienta que su obra está a punto de completarse.

Para Goliadkin el mal radica en el caos y este caos debe ser total, desatado:

es verdad que Eichmann, detrás de su aparente mediocridad, detentaba una admirable capacidad para manipular y destruir a sus semejantes, pero lo hacía siempre convencido de que la aniquilación de ciertos individuos se justificaba en la medida en que sus restos mortales servirían sólo para reordenar el mundo. En hombres como él o como mi padre, el mal, la muerte y la violencia no existen por sí mismos, son meros instrumentos de transición hacia un orden mítico y moralmente correcto que, no obstante, lleva en sus orígenes la simiente de su propia ruina, la señal inaplazable del caos al que estamos condenados (136).

Se trata de dar rienda suelta al verdadero estado de las cosas, de liberarlo de utilitarismo y de moral.

3.2. La expansión

Sobre el final de su monólogo, Daniel Sanderson comenta el pánico casi irracional que le producen las fotografías de Humphrey Bogart. Sanderson, que se ha

topado con demasiados dobles de Bogart en su vida, ha dado con lo siniestro encarnado. Se trata de un conjunto de sujetos de increíble parecido físico con el actor, dobles que hacen vacilar la idea de identidad.

Para Sanderson el mundo se ha tornado opaco: nada de lo que le sucede obedece a una causa cierta, todo puede ser efecto de motivos desconocidos. Así, su propia voluntad, el sentido de sus actos, se halla comprometido: “de alguna forma he acabado por convertirme en lo que ellos esperaban. Aunque ahora firmo mis libros con mi propio nombre, en cierta forma sigo escribiendo lo que otros quieren que escriba” (212).

El “caos al que estamos condenados” se ha hecho evidente, pero, como en el caso de Viktor Kretschmar, debe perderse el origen. Para *Amphitryon* el origen no existe, la identidad se construye en la maraña de las apariencias y las réplicas y son esas apariencias el único sostén que tienen los personajes para constituirse como sujetos.

La misma topología de la novela se contamina de esta crisis. *Amphitryon* presenta cuatro monólogos producidos por cuatro personajes ficticiales. Sin embargo, existe un último fragmento, titulado “COLOFÓN. Ignacio Padilla, San Pedro Cholula, 1999” (215-218) en el que el “autor” del texto comenta principalmente el monólogo de Sanderson. Por una parte, el capítulo se coloca por fuera de la ficción en la medida en que se atribuye al autor de la novela; por otra se lo incluye en la medida en que se respeta el estilo de los títulos de los otros capítulos “ficticiales”. Esta superposición topológica se confirma en el cuerpo del colofón. Allí Padilla trata a Sanderson como un par y repone las fuentes del libro que está comentando (¿la novela *Amphitryon*?). Más aun, Padilla dice haber visto fotos en las que existe un parecido indudable entre el general Dreyer y el teniente Kretschmar. Así, el monólogo de Padilla entra también en esta “enunciación conspirativa”, en la circulación de informaciones contradictorias que caracteriza a los narradores de la novela. La vacilación por la identidad entonces

compromete al “autor” y es solidaria con las vacilaciones que se verificaban en el plano enunciativo. El mal se ha instalado en los intersticios que separan la ficción del “mundo”.

“Esconder quiere decir: dejar huellas”. Pero es necesario creer que algo se esconde, algo cuya manifestación serían huellas. En el mundo “verdadero” imaginado por Goliadkin la identidad sólo puede construirse en la superposición de fragmentos que imaginamos como copias o manifestaciones, pero cuyo origen no son más que otras copias. Todo *Amphitryon* está sostenido en esta premisa. Desde la identidad de Eichmann hasta la existencia misma de un autor-demiurgo, la novela construye un relato en el que ya no se puede pensar en verdades y apariencias, en el que, como afirma Aldo Gargani “una cosa lleva a la otra al interior de un proceso que no consiste en la asimilación recíproca de los elementos de la escena, sino en la producción de sentido por parte de éstos en el horizonte imprevisible de su confrontación”.³⁸² Esta opacidad constitutiva aleja *Amphitryon* de los esquemas del policial. Se trata entonces de pensar una escena inquietante, en la que es la disrupción del discurso y no su continuidad el agente del sentido.

4. Por una sospecha verdadera

El relato policial siempre abogó por una verdad “objetiva” e inteligible, alcanzable por un proceso de intelección en el que la contradicción podía revelar aquello que no era aparente. La construcción de estos relatos (que apelan a la lógica del género) parece proponer otro destino para los procedimientos que modelara el género.

Puede leerse en ellos la postulación de una forma de relato que antes que validar un enunciado como verdadero o falso, estudia las formas en que se constituye la verdad.

³⁸² Aldo Gargani; “La copia y el original”, en Gianni Vattimo (compilador), *Hermenéutica y racionalidad*, Santafé de Bogotá, Norma, 1994, pp.89-108.

No resulta sorprendente entonces que todos refieran copias, maquetas y juegos que de algún modo pudieran explicar un mundo que se ha tornado opaco. En efecto, si la relación “transparente” entre referente y mundo que fundaba la relación alética de la novela policial queda vacante, las maquetas, los videojuegos, los dobles y las fotografías, se presentan como enunciados pasibles de “fabricar” una realidad como verdadera.

La verdad se transforma entonces en potencia, antes que en enunciado, es una relación de fuerzas que se presenta como movimiento, como voluntad de poder, antes que como registro. Ya sea que estas réplicas triunfen (los dobles de Goliadkin, las fotografías de Montenegro) o no (las maquetas de Tamerlán, las fotos de Píxel), en estas novelas sucede una indecibilidad de la que no se puede salir por el camino de la prueba, sino por el de la fidelidad o la fe.³⁸³ Los mecanismos del relato policial funcionan entonces como puestas en escena de esta crisis de la verdad. El impacto de esta crisis compromete la figura del investigador (garante de la verdad en el género) porque su voz ya no puede articular racionalmente las conclusiones.³⁸⁴

En este punto, estos relatos se alejan de las formas contemporáneas del relato policial. En efecto, en lugar de “denunciar” la corrupción del estado, parecen señalar el modo en que el criterio de veredicción que sostiene al estado es producto de una fabricación. De esta fabricación no se sale por la vía de la denuncia porque, como demuestran estos relatos, no se puede confiar tampoco en una subjetividad que se conformare por medios diferentes. No se puede, por ejemplo, comprobar la verdad por la lógica de la contradicción (como muestran los monólogos de *Amphitryon*) o de la acumulación de pruebas (como muestra la entrega del manuscrito en *Las Islas*).

³⁸³ Ver Fabbri; “Apuntes sobre lo verdadero y lo falso”, op. cit.

³⁸⁴ Y en esa decadencia de la solución racional, aparecen comprometidas las instituciones del estado, que son las que ponen en marcha estos cambios. Y el estado no puede garantizar nada.

Lo que puede hacer la ficción policial en estos textos es explorar la topología de esta forma de la verdad, mostrar sus costuras en el juego de las referencias y su construcción, postular modos alternativos de la verdad. Contrastar, en fin, el funcionamiento de la máquina de estado en su misma t(r)opología ficcional.

El espacio de la sospecha

Primera: *El disparo de argón*, de Juan Villoro: la conspiración como orden.

Como se ve, una de las opciones más consistentes de la tendencia que aquí comentamos es la posibilidad de una resolución “negativa” para la especulación sobre la verdad que las novelas trabajadas en el capítulo anterior comportan, en la medida en que todas ellas actualizan la revelación de la forma de la verdad. Esta revelación tiene dos posibilidades: o bien se elige un régimen de verdad alternativo (como en *Las islas*, en la que la verdad se puede alcanzar por la pasión del cuerpo) o bien se abandona todo régimen de verdad posible (en *Amphitryon* y *Sueños digitales*). Sin embargo, en cualquiera de estos textos la lógica del caso policial lleva a un callejón sin salida en el que las duplicaciones y fabricaciones de la verdad se imponen sobre el mundo. Estos textos postulan que el régimen verdad del relato policial es una utopía, y a la vez, que la matriz el género tal vez sea el mejor modo de explorar la forma de ese nuevo régimen de verdad.

Es posible, entonces, volver a abordar desde esta perspectiva este grupo de novelas. Lo que nos interesa ahora es ver qué sucede con la lógica de la investigación una vez que se instala una verdad cuyo valor está puesto en relación con su circulación y su utilidad.

1. Enigmas

A partir de la primera edición (en 1991) de *El disparo de argón*, de Juan Villoro, la crítica destacó la “trama policíaca” de la novela.³⁸⁵ Desde la primera reseña (publicada por Fabianne Bradu, en *Vuelta* a fines de 1991), hasta el último texto crítico de que disponemos (Tim Havard, 2007), toda la crítica ha coincidido en que la novela

³⁸⁵ Juan Villoro; *El disparo de argón*, Madrid, Alfaguara, 1992. Citamos por esta edición. Existe una reedición corregida: *El disparo de argón*, Barcelona, Anagrama, 2005.

tiene “tintes de novela policíaca”, “trama casi policial”, o es un “thriller atípico”, etcétera

Así, como con otros textos del corpus, la adscripción genérica de la novela es inestable. Estos metadiscursos definen una zona en la que la novela es policial, pero su inestabilidad no alcanza para afianzar ese registro. Los rasgos por los cuales se afirma que *El disparo de argón* es policial remiten a la aparición de un muerto hacia la mitad de la novela (el doctor Iniestra) y a la voluntad de develar una conspiración relacionada con el tráfico de córneas con una clínica de Tijuana, por parte de Fernando Balmes, el oftalmólogo protagonista de la novela. Tim Havard, por ejemplo, señala:

The conventions of the detectives novel are therefore deployed to present a criminal case but are then abandoned in order to remain faithful to Mexican reality. As Villoro explains, ‘toda trama policíaca en México desemboca en la proposición de una posible salida: no hay forma de solucionar el crimen. Entonces, en *El disparo de argón* planteo la situación del tráfico de órganos, planteo que son situaciones reales.’³⁸⁶

Por su parte, Bradu, en la primera reseña de la novela señala:

El escenario es una clínica de oftalmología en la que el tráfico internacional de córneas da pie a una trama policíaca que tensa el hábil trenzado de la novela. Porque *El disparo de Argón* es estas tres novelas a un mismo tiempo: una novela de la Ciudad de México, una alegoría del sistema mexicano y una novela policíaca que conserva su autonomía frente a las otras dos. Tiene mucho de Bioy Casares, en su manera de sugerir que, más allá de la trama policíaca, el relato siempre remite a otros sustratos de la realidad, como si siempre se nos estuviera hablando de otras historias pero sin dejar de contar nunca esta historia precisa.³⁸⁷

Como se ve, la imposibilidad de constituir un objeto genérico tiene que ver con dos aspectos de la trama “policial”: el primero es la irresolución del enigma (¿quién mató a Iniestra? ¿quién está detrás del tráfico de córneas?), el segundo es la idea de que

³⁸⁶ Tim Havard, “*El disparo de argón* by Juan Villoro: A Symbolic Vision of Power, Corruption and Lies”, en *Hipertexto* (6), en <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper6Havard.pdf>, Verano de 2007. Consultado el 20-07-08.

³⁸⁷ Fabienne Bradu, “*El diapiro de argón*, de Juan Villoro”, México, en *Letras libres*, enero de 2006. El artículo se publicó por primera vez en *Vuelta*, en octubre de 1991.

de alguna manera, la “trama policial” remite a otros niveles de la trama, casi, podríamos decir, como si no se escribiera “en serio” una novela policial.³⁸⁸

En cualquier caso, existe un sentido ausente en esa irresolución. Esa vacancia quisiera ser llenada por Havard (y también por Villoro) en una relación, si se quiere, trascendente: el texto refleja las condiciones de la Justicia en México. Por lo demás, ninguna de las dos críticas se detiene en los procedimientos por los cuales la trama produce esos efectos de lectura. Tal vez si se estudian esos procedimientos, sea posible acceder a alguna distinción más sutil sobre el emplazamiento de la novela con respecto al género policial y, más en general, con respecto a “la realidad”.

Otra de las primeras críticas de la novela, la de Consuelo Triviño, diseña un camino que nos parece más preciso: “Los límites entre la realidad y la ficción no pueden definirse, nos dice Villoro en esta novela. Las razones de los hechos no se esclarecen porque no se conocen los enemigos ni los móviles. Al protagonista no le queda más remedio que imaginar y atar cabos.”³⁸⁹

En efecto, podría proponerse una historia esquemática de la novela policial planteada sobre la ímproba demanda del lector de novelas policiales (la sorpresa y la razonabilidad de la resolución), que ha obligado a la evolución manierista del género. En efecto, para sorprender a un lector cada vez más entrenado en posibles resoluciones, habría sido necesario que los enigmas fueran cada vez más enrevesados y proponer cada vez soluciones más estrambóticas para que el lector se interesara en una trama que, por otra parte, se tornaría cada vez más “anémica” (en relación con la “buena literatura” de personajes). Hacia la década del cuarenta la situación se habría tornado un nudo

³⁸⁸ Como hemos señalado (en el Capítulo 2) las posibilidades de articular un relato policial en “la brecha” entre cultura popular y cultura “alta” ya no es viable para los escritores contemporáneos (ni, por otra parte, para sus lectores). Así, según señala Bradu, si el texto refiere a “otros sustratos de la realidad”, no puede ser (aunque, como señala, conserve su independencia) “sólo” una novela policial.

³⁸⁹ Consuelo Triviño; “*El disparo de argón: ojos que no ven*”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, N° 504, junio de 1992.

gordiano del que sólo se pudo salir mediante un corte limpio: la novela negra. Leída desde esta perspectiva, la demanda chandleriana de mayor realismo no sería más que una demanda propia de la evolución del género que se disfraza de debate ideológico. El subsecuente abandono de esta lógica (en la infinidad de variantes del género negro), daría cuenta de la imposibilidad de avanzar por un camino que la novela policial de enigma había agotado.³⁹⁰

La formulación de un enigma policial y su eventual irresolución (que parece ser el rasgo distintivo de la estructura policial de la novela de Villoro) ha tenido su espacio en la narrativa latinoamericana. El punto de quiebre en la historia de la narrativa policial latinoamericana debe ubicarse en 1982, con *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, en la que la solución del enigma no era enunciada por ningún personaje.³⁹¹ Dos décadas antes, sin embargo, en *Los albañiles* (1964), de Vicente Leñero podía verse la solución simétricamente complementaria: para el detective todos los sospechosos podían ser el culpable.³⁹² En ambos casos, el enigma, la pregunta que lleva adelante la historia, persistía.

Las novelas comentadas en el capítulo anterior, parecen trabajar en el mismo sentido, con una diferencia capital: la tematización de la duplicidad, la versión y el agente doble, las transforman en estudios sobre la forma de la verdad que implican la imposibilidad *ontológica* de esta clausura. Dicho de otro modo, si el misterio no puede develarse, es menos porque alguien esconda algo o por la incapacidad de los investigadores, que por el hecho de que es imposible conocer alguna verdad a través de

³⁹⁰ Se trata, por supuesto, de una lectura parcial de la historia del género, un ejercicio de reducción al absurdo que, sin embargo, como toda reducción, compromete algo del orden de la verdad. El argumento no considera, entre otras cosas, la condición de género de masas: tal vez se siguieran escribiendo la misma cantidad de “buenas soluciones”, pero la proliferación del género las hacía menos visibles.

³⁹¹ Como en el caso de *Los adioses* (que, aunque fuera del género policial es un claro antecedente de estas ficciones), han existido algunos intentos de respuesta. Ver Ángel Rama; “La caza literaria es una altanera fatalidad” en *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo, Arca, 1998.

³⁹² La solución, en este caso, no era más que un movimiento metatextual que nada revelaba sobre los hechos.

la lógica de la demostración, porque la verdad es en estos relatos producto de la voluntad de poder, antes que, como creyó siempre el policial, un derivación “transparente” de los hechos.

En *El disparo de argón*, sin embargo, se conoce “la verdad” de los episodios que se narran. En efecto, las sospechas de Balmes, Lánder y Sara se confirman (Iniestra está implicado en el tráfico de órganos) y, por otra parte, se accede a los motivos por los cuales Suárez (el Maestro, como lo llaman repetidamente en la novela) está ausente durante la mayor parte de la novela (está ciego). La particular aparición de estos rasgos nos permitirá explorar cuestiones relacionadas con los textos analizados en el capítulo anterior, y proponer nuevas líneas de lectura.

2. Córneas

Así es que pareciera ser que la formulación del enigma (no su resolución) liga *El disparo de argón* con la tradición de la novela policial. Su primera formulación aparece en la página 131, fragmento en el que Lánder, Sara y Balmes ven que Iniestra entrega un frasco

con tapa metálica, un frasco de alimentos para bebés. Lo depositó en el buzón de instrumental. Volvió sobre sus pasos.

No era muy difícil adivinar el contenido de aquel correo. Por si acaso, Lánder se ofreció de intérprete:

-El cabrón vende córneas.

Es este el único dato que podríamos llamar “cierto” de los que presenta la novela en torno de la actividad criminal de Iniestra. A partir de ahí, las interpretaciones de los hechos comienzan a multiplicarse. Cuando, por ejemplo, se interroga al encargado del depósito de córneas, éste asegura, no sólo que se mantiene el control de calidad de las córneas, sino que “la clínica se mantiene en números negros gracias a nosotros” (144) y que “la cosa viene de arriba”: “Alguien, alguien de arriba, que sabe que el cuerpo de

Leticia Santos no fue reclamado en Balbuena, que le enuclearon los ojos y que Betty Smith los necesita en Jacksonville en tres horas. Toda una red” (146).³⁹³ De manera tal que parece que se trata de una conspiración, “una red” que excede a Iniestra y Garmendia. Así parecen confirmarlo las sospechas del narrador: “¿Qué mano secreta manejaba el correo? Alguien se aprovecha de la vejez de Suárez y Ugalde” (147).

Sin embargo, esa “mano secreta” tal vez no esté conspirando contra la clínica de Suárez. Ugalde, el jefe administrativo, le entrega a Balmes un informe en el que “Iniestra concibe la clínica como un mercado de ojos y aparentemente el país le da la razón.”³⁹⁴ Resulta sin embargo confuso saber por qué Ugalde le entrega a Balmes el informe de Iniestra: “¿Qué opinaba Ugalde ¿Me dio el informe para ver si lo apruebo y le entro al garito o para ver si busco una forma de frenarlo?” (135).

El hecho permanece oscuro y cuando finalmente Iniestra es asesinado en la clínica no aparecen los culpables. Tras su muerte, “teníamos intercambio oficial con California” (216), pero también, Ugalde declara: “No creo en motivos individuales: lo de Iniestra fue para amedrentarnos. Esto va contra todos nosotros [...]. Les puedo citar veinte enemigos potenciales, estamos en la mira de mucha gente” (227). Así es que si por una parte la muerte de Iniestra parece haber hecho posible el tráfico legal (y por lo tanto resulta beneficioso para la clínica), por otra su muerte parece un signo de las amenazas que se ciernen sobre la clínica. Los motivos por los que estos dos hechos no resultan contradictorios permanecen opacos.

Esta irresolución del enigma produce en verdad una proliferación en la que las hipótesis conspirativas se multiplican y el sentido se transforma:

³⁹³ Este fragmento resulta característico del uso de la jerga científica en la novela. No se explica qué significa “enuclearon”, como tampoco se explican las operaciones que llevan a cabo los médicos ni sus diagnósticos. Este uso de la lengua (y la imposibilidad de saber a ciencia cierta quién está detrás del tráfico de córneas) aleja nítidamente *El disparo de argón* de las narraciones “de la biblioteca” reseñadas en el Capítulo 1.

³⁹⁴ En diferentes lugares del texto, el narrador entiende los hechos en la clínica como metonimia o como metáfora de la situación nacional. La crítica ha insistido en este punto, por lo que aquí nos abstendremos de avanzar por ese camino.

En el consejo médico habíamos tomado el asesinato como un crimen contra todos nosotros; Garmendía introdujo un nuevo dato: Iniestra había recibido ofertas para entrar de manera directa a la exportación de córneas; aparentemente había un grupo enemigo del grupo que hacía los envíos. [...] el crimen había sido tan excesivo porque era un mensaje para el *otro grupo*. A nosotros ni siquiera nos tenían en cuenta; la clínica era el simple lugar de los hechos (236).

En esta lectura Iniestra es un héroe:

Iniestra no cedió a las presiones, la única forma que tenía de protegernos, y de protegerse, era legalizando los envíos. Le pasó un informe a Ugalde. Demasiado tarde. [...] ¡Para Iniestra hubiera sido tan fácil cambiar de socio y seguir vendiendo ojos a precio de oro! (236)³⁹⁵

Finalmente no hay modo de saber quién está detrás del tráfico de córneas. El destino de esa sospecha es su transformación en una sospecha metaconspirativa: “Lo único misterioso de la nueva eficiencia es la toma de decisiones. ¿Quién está detrás de los tejanos de ojos alumbrados que recorren nuestra clínica o, mejor dicho, quién está detrás del que está detrás?” (242). La pregunta es relevante para *El disparo de argón* porque es su mutación y su variación, los cambios de sus posibilidades a lo largo de la trama, lo que va dando forma a la novela.³⁹⁶ En este sentido, cualquier revelación aparece como ocluida de antemano: la conspiración produce sentidos como objeto discursivo antes que como preludio a una revelación. Esa discursividad, que se presenta como signo de otra cosa, pareciera ser la clave de novelas como *El disparo de argón* o *Los detectives salvajes* en la medida en que exploran las posibilidades del signo, antes que fijar su significado. Se detienen, si se quiere, en la posibilidad de “secreto” que todo mensaje contiene.

³⁹⁵ Finalmente, el mismo Balmes termina creyendo en la utilidad de la muerte de Iniestra para el éxito de la clínica: “La muerte de Iniestra sirvió para eso, para que el negocio prosperara, ahora con eficiencia ejemplar” (314).

³⁹⁶ Y en este sentido remite tanto a la lógica de la SIDE en *Las islas* (que opera por la progresión entre niveles de referencia) como al reemplazo de identidades en *Amphitryon*.

3. Suárez

Alrededor de las conspiraciones que Balmes y sus amigos intentan deshacer proliferan los secretos que son también parte importante de la trama: la relación de Sara con Suárez, la sucesión en Retina, las intenciones de Ugalde para con Balmes; todo en la novela se mueve alrededor de secretos y medias verdades. La condición de posibilidad de todas estas conjeturas, excede las psicologías individuales y debe buscarse en la institución que los reúne.

En efecto, desde el inicio de la “trama policial” se sugiere que la lógica del funcionamiento en la clínica es la postergación. Esa postergación, esa dilación, tiene un origen preciso:

No hay jefe de Retina y hasta los que no tenemos mayor interés en el puesto hemos caído en una rabiosa competencia. El asunto se debería haber liquidado hace ya varias semanas, pero el maestro ha estado fuera de la clínica. La verdad sea dicha, no sé qué espera (20).

Esa postergación define el comportamiento de los médicos. Balmes describe “la rebuscada eficiencia de los últimos días, tan parecida a una conspiración” (19). En primera instancia, el origen de ese aplazamiento es Suárez. El Maestro ha desaparecido y la imposibilidad de decidir la sucesión produce la relación conspirativa entre los médicos. Sin embargo, esa dilación parece constitutiva del carácter de Suárez: “El Maestro no se opone a la lógica; al contrario, la cuida, aplaza sus conclusiones, coloca suficientes escollos para que el conocimiento tenazmente adquirido sea un equivalente de la virtud” (53). Esa ausencia desencadena los más diversos relatos, relatos que no hacen más que exacerbar la carencia: frente a los rumores de la ausencia de Suárez, Balmes señala que “lo único importante era que la ausencia de Suárez duraba lo suficiente para inventarle numerosas causas” (80). La contracara del comportamiento conspirativo es, entonces, la producción de relatos.

Así, esa ausencia, esa dilación determina la materia misma de lo narrado. Porque falta Suárez no se decide la sucesión de Retina, porque no se decide la sucesión, todos actúan como conspiradores (pero también con inaudita eficacia). A la vez, la ausencia de Suárez permite que se desarrollen todas las hipótesis (Suárez está enfermo, Suárez está descansando, Suárez abandonó la clínica porque ya no puede manejarla, etcétera), y en este sentido, gran parte de lo que se cuenta en *El disparo de argón* encuentra su causa en estas dos caras de la ausencia. El objeto de la novela es entonces las formas en las que la incerteza produce comportamientos y discursos.

4. Instituciones.

El funcionamiento de los individuos sometidos al régimen del aplazamiento es el de la confusión entre lo que Jon Elster llama “negación activa” y “negación pasiva.”³⁹⁷ En efecto, según señala Balmes, en el régimen de la clínica se cumple “*en contra* de los demás: la impecable cauterización del doctor Ferrán es un agravio al doctor Solís, no hay forma de hacer algo bien sin joder al de al lado. Nos observan, nos estudian, los ojos roturados en las paredes vigilan nuestro actos”. (20) En un régimen de sospecha permanente entonces, toda negación es necesariamente una afirmación en sentido contrario: afirmar “(Balmes cree que) Ferrán realizó una impecable cauterización” equivale a decir “(Balmes cree que) Solís no realizó una impecable cauterización”, en lugar de significar “(Balmes no cree que) Solís realizó una impecable cauterización”. Esta confusión es central para el funcionamiento de aquellos sometidos a un régimen de sospecha: toda negación es la afirmación de lo contrario y esa negación estimula la eficiencia. Para Lánder, Balmes tiene asegurado el puesto en retina porque “Lo que pasa es que está demasiada cerrada la competencia y tiene que escoger a alguien débil para

³⁹⁷ Ver Jon Elster, op. cit.

ahorrarse broncas” (63); la aceptación exagerada de culpas por parte de Ugalde, en lugar de señalarlo como inepto, lo transforma en un héroe (223); la invitación a Balmes para que visite a Suárez en su retiro hace pensar al narrador que tal vez Ugalde lo considera capaz de influir en el Maestro: “Esta hipótesis es tan excesiva que decidí creerla” (256).

En el mismo sentido, la incerteza constitutiva del régimen de la clínica se impone sobre las relaciones personales: es imposible saber a quién es fiel Mónica, la amante del narrador, si Sara es o fue amante de Suárez, etcétera.³⁹⁸ Por lo demás, todos los personajes sospechan “inmoderadamente”: Lánder señala, sin motivo aparente, que al ciclista que se recupera en la clínica “Alguien lo sacó de la jugada” (185), Ugalde describe la clínica “como si estuviéramos en una central de espionaje” (200), alguien le pasa información a los medios para limpiar el nombre de Ugalde (252), Balmes mira los azulejos de la clínica como si contuvieran un mensaje cifrado (320).

Fuera de la clínica, sin embargo, se encuentra el saber que esclarece esa lógica enrarecida. Balmes visita a una adivina en cuya casa “hay menos signos esotéricos que en la clínica” (219). Allí, doña Cano pronuncia una sentencia: “El enemigo de tu enemigo no es tu amigo” (219). Esa declaración es, claro, la denuncia de la confusión entre las dos formas de la negación. Pero Balmes sólo puede pensar esa sentencia fuera de la clínica. Frente a Julián Enciso, un viejo rival amoroso, Balmes prefiere creer que Julián no es usado por una conspiración, sino que usa a la conspiración como excusa para matarlo.

Lo que se va configurando es entonces un relato construido no sobre la certeza, sino sobre los múltiples huecos que va dejando la incerteza. Sin embargo, a diferencia de los relatos que pueden considerarse precursores de este modo narrativo (relatos de Onetti, de Borges, de García Márquez) estos textos no se construyen sobre un centro

³⁹⁸ A diferencia de los que sucede en Las Islas, en *El disparo de argón*, Balmes no se queda con Mónica porque haya descubierto en ella una verdad pasional, sino más bien porque (como Sebastián en *Sueños digitales*) abraza la incerteza: “¿A cuántas coincidencias peligrosas podía llevarme?” (336)

hueco y aislable, sino sobre una red cuyos límites no se pueden precisar. Los ejemplos abundan: tal vez la ausencia de Suárez no tenga nada que ver con el tráfico de córneas, tal vez sí; tal vez Mónica se haya enterado casualmente de la postulación de Balmes, pero tal vez sea una empleada a sueldo de Ugalde, tal vez F. no haya visitado a Balmes por motivos personales, pero es posible que lo haya evitado porque tiene interés en descubrir qué sucedió en la clínica. Es imposible entonces definir, delimitar los secretos de la trama.³⁹⁹

Lo que distingue *El disparo de argón* de novelas como *Los detectives salvajes* o *Amphitryon* es que justamente la dilación tiene un fin, y ese fin se presenta como una devaluación de la verdad.

5. El Estado

En *El disparo de argón*, sin embargo, nos encontramos con una figuración del Estado que apela a motivos propios del género policial. La maquinaria estatal hace su aparición en la novela con el asesinato de Iniestra. Se presenta entonces el Procurador: “nos sorprendió que la maquinaria policiaca estuviese en manos de alguien que extremaba tanto las cortesías” (212); en efecto, a Balmes le cuesta imaginar al Procurador con armas, pero también le resulta imposible sin su cortauñas que “dejaba entrever que su profesión tenía pliegues insondables de los que no se podía excluir una violencia refinada y letal” (213).

Esa tácita amenaza se resuelve finalmente en una corruptela casi folclórica: “Los agentes que llegaron al otro día eran cosa distinta: toda su habilidad se concentró en

³⁹⁹ O es una tarea vana, que a los fines de este enfoque es equivalente. En la página 282, por ejemplo, Balmes se pregunta por las reacciones de Ugalde: “tal vez no me perdona lo de Retina, tal vez Mónica habló con él, tal vez sabe que ella se puso de mi parte, tal vez ni siquiera la contrató y Sara se equivoca, tal vez”. En ese registro, ¿dónde termina la vida personal de Mónica y Balmes y dónde empiezan las conspiraciones de la Clínica? ¿O son lo mismo?

desaparecer televisores” (213).⁴⁰⁰ Entre el accionar policial y la promesa de la amenaza hay un salto que los hace incomparables. El texto presenta ambos fragmentos sin solución de continuidad, como si uno debiera iluminar al otro, como si el poder *verdadero* de la policía y el Estado estuviera menos en lo que hace que en la *promesa* de lo que puede hacer. Esa promesa, claro, permanece incumplida (como en otras zonas de la novela el “poder” nunca se manifiesta directamente). El ejercicio de esta amenaza es una condición del Estado:

«Ya nos conocen, tienen nuestros datos», pueden encontrarnos cuando quieran, decía la gente en los pasillos, y fue casi un milagro que la policía no regresara a aprovechar el clima de terror que tan eficazmente había creado. (213)

El lugar de la policía no es, claro, resolver el enigma (como hemos visto, el rasgo es característico del género desde sus inicios) ni, de hecho, ejercer la violencia como “profesión”, sino sugerir esa amenaza: nada de lo que pueda hacer “realmente” la policía puede equipararse a esa violencia prometida, por eso, porque es necesario que la violencia sea una amenaza inactual, la policía no vuelve para aprovecharse de “clima de terror”.

La incompetencia característica de los policías de la novela policial latinoamericana tiene en *El disparo de argón* una inflexión notable. No sólo no resuelve el caso, sino que su incompetencia logra que el enigma cambie de forma:

la investigación generó más misterio del que resolvió. El jefe del operativo fue sustituido al cabo de una semana y dos de sus hombres arrestados. Se dijo que catorce agentes especiales eran interrogados en los separos de la Procuraduría. Rumores, sólo rumores. [...] A la vuelta de unas semanas, las secciones de nota roja sólo hablaban de enredos policiales [...]. Si la intención era arrojar una cortina de humo, la incompetencia policial logró su cometido. «El crimen no puede quedar impune», pidió la esposa de Iniestra, ostensiblemente dignificada por el drama. [...] Una mano invisible

⁴⁰⁰ El narrador comenta el hecho con liviandad, como si fuera habitual que la policía se lleve televisores. Este tono, que connota la familiaridad con el crimen policial, es, en todo caso, la novedad de la novela de los noventa. Con menos garbo que en Villoro, es un rasgo que distingue, por ejemplo, al llamado neopolicial ideroamericano de formulaciones previas. La corrupción, sin embargo, ya aparece en los primeros casos policiales latinoamericanos: en “El secuestro del candidato” (1914), de Alberto Edwards: un candidato a diputado se autosecuestra para no cumplir sus deberes cívicos, y en diversos cuentos de Leonardo Castellani el mayor criminal es el Estado, antes que los particulares.

hizo que consignaran a otros tres policías , que era lo que a ella menos le interesaba (214).

Ahora ya no se investiga el crimen. Habrá que señalar aquí dos cuestiones. La primera es que, contra lo que suele afirmarse, el rasgo del estado que evidencia este párrafo, no es, como señala Havard (y el propio Villoro) que el Estado y la policía son inoperantes, sino que son opacos. En efecto, la tradición de la novela policial señala que si hay corrupción en el Estado, esta puede ser controlada por la actuación inteligente de miembros de la población civil (el detective).⁴⁰¹ Lo que muestra este párrafo es que en verdad el Estado funciona con su propia lógica, inconmensurable con respecto a los juegos sociales de la sociedad civil. Así, mientras que la sociedad demanda una cosa, el Estado devuelve otra: la demanda de la mujer de Iniestra es respondida con la consignación de los tres agentes. Esa opacidad modifica la pregunta del enigma, que deja de ser “¿quién mató a Iniestra?”, para ser “¿Quién es corrupto?” y en este sentido la máquina estatal opera como caja negra, que absorbe una pregunta de la sociedad civil y le devuelve otra, sin que sea posible saber qué sucedió en su interior.⁴⁰²

Lo que nos trae de vuelta al problema de la sospecha: si no es posible distinguir la lógica que rige las operaciones del Estado ¿cómo es posible saber si el Estado no es parte de las conspiraciones? Nos encontramos aquí con el mismo problema en relación con los misterios que sucedían en la clínica: es imposible saber si es un solo secreto o varios, o uno que muta. Uno puede preguntarse, por ejemplo, si se trata sólo de “incompetencia policial” o si se trata de “cortinas de humo” (y entonces “alguien de muy arriba” está interesado en lo que sucedió en la clínica, y grupos conspirativos operan dentro del estado), pero no encontrará respuesta.

⁴⁰¹Ver Capítulo 2.

⁴⁰² Ya en *Las islas* habíamos señalado la aparición del Estado como una máquina de regulación autónoma.

6. La persistencia

El disparo de argón ordena y analiza los tópicos que ya hemos encontrado en otras novelas del corpus: el relato sostenido en la incerteza, el pensamiento conspirativo, la mutación del secreto, el estado incognoscible. A estos rasgos, sin embargo, la novela de Villoro agrega una determinación diferente que vendría a demostrar, por otra vía, los bordes de esta tendencia (así como el “cambio modal” del final de *Las islas* exhibía nítidamente, aunque no ejemplarmente, la topofilia característica de estos relatos).

En efecto, todas las sospechas e incertidumbres mayores que aparecen en *El disparo de argón* encuentran eventualmente una solución que, a primera vista, parece satisfactoria. Así, frente a la sospecha que parece inextinguible suceden a lo largo del texto tres grandes respuestas que, de hecho, pueden pensarse (dos de ellas al menos) como modos característicos del saber en la tendencia que este trabajo estudia.

En primer lugar, frente a la proliferación de preguntas sin respuesta, de tenaces encubrimientos y metonimias sin correlato, la primera opción es la aceptación (el final de *Amphitryon*, de *Sueños digitales*): “se hablaba cada vez menos de nuestros enemigos, como si poco a poco nos acostumbráramos a pasar una sal amarga, a vivir con un mal seguro e intangible, como el aire contaminado que ya corroe nuestros pulmones” (254). Los investigadores de la novela abandonan la pesquisa no porque comprendan que la verdad es inalcanzable, sino porque se cansan, se hartan del miedo y la paranoia. Primera consecuencia terrible de abandonar la verdad: el miedo produce acostumbramiento, no revuelta:

Quizá lo más desesperante fuera que las agresiones conservaran su misterio, estaban ahí, latentes, como un magnetismo inmotivado: imposible detectar los focos de odio. Simplemente nos estrangulaban, cedíamos al ahogo, cada vez más suave, de los hilos tirados de muy lejos (318)

Por otra parte, esta lógica sugiere algo que hemos subrayado antes (ver capítulo 3): un secreto es un objeto que existe en el tiempo antes que en el espacio, es una lógica

que tensiona el interés y puede concebirse como una relación entre ambas cuestiones. Esa dinámica temporal (que es el modo de funcionamiento de todo secreto, pero que estas novelas despliegan visiblemente, al combinarse con la sospecha conspirativa) articula tramas como las de *Amphitryon* y *Nunca segundas muertes* de Omar Prego Gadea (ver infra).

Porque finalmente la clínica elige un nuevo jefe de Retina, “un tal Filandro, que resultó ser el nuevo jefe de Retina, un hombre de unos cincuenta años bien llevados, con clara pinta de sudamericano; el pelo rígidamente echado atrás, un elegante perfil moreno” (307). Poco más se dice de él hasta el final de la novela. Si se piensa que la intriga principal, el objeto que desata el comportamiento conspirativo y las sospechas es la sucesión, no deja de llamar la atención esta solución casual, poco enfática, a la crisis.

El interés de los participantes ha cambiado (ahora hay que operar a Suárez y ver si se lo puede salvar) y entonces ya no tiene importancia saber quién es Filandro (el que ama a los hombres) o qué va a hacer con la clínica. Lo que importa, lo que puede contarse en *El disparo de argón*, lo que lleva adelante la narración no es la revelación, sino el ocultamiento; la sospecha, antes que la verdad.⁴⁰³

Finalmente, y cuando todo hacía suponer que la dilación no tendría fin, Suárez aparece para remediarla. Su aparición como salvador es, sin embargo, decepcionante. Suárez ha envejecido (cada vez se parece más a Ugalde), a sus ideas les falta empuje (271), y vuelve a dirigir la clínica “en calidad de figura de paja” (289). Y, sobre todo, Suárez está ciego.

La vuelta de Suárez, de hecho, no soluciona nada, ni aporta ninguna seguridad a la clínica. Su retorno representa una cercanía impúdica, todo así lo señala: el gusto de

⁴⁰³ Por cierto la incertidumbre y los juegos de sombras que estas novelas desarrollan deben mucho a la obra de Henry James. Habrá que decir, sin embargo, que entre las máquinas “a secreto” de James (*Los papeles de Aspern*, “La figura en el tapiz”, *Otra vuelta de tuerca*) y las novelas que aquí trabajamos existe al menos una diferencia estructural: la imposibilidad de limitar la extensión de la sospecha.

Suárez por los signos crípticos, la dilación entre saber y satisfacción, la necesidad de que “no se note que trabaja”, la construcción de la clínica como logia (120), todo apunta a un distanciamiento, un aplazamiento infinito del sentido, que encuentra en su dilación su utilidad: “A veces pienso que Suárez estimuló la publicidad para rodearse de una barrera adicional e impedir que los profanos se acercaran a su saber más genuino y central. [...] La importancia de Suárez derivaba de su difícil acceso”. La propia clínica está diseñada como una serie de criptogramas a develar (“La primera vez que recorrí la clínica sentí lo mismo que en sus clases, el atractivo de los misterios nunca revelados”. (52)). Se diría entonces, que la vuelta de Suárez está de más, o mejor, que Suárez mismo es inconmensurable con respecto a las sospechas que su figura se ha encargado de producir. En efecto, toda vez que el texto se refiera a Suárez, el modo de hacerlo será el de señalar la imposibilidad de que Suárez se adapte al mundo: Suárez vive en otro tiempo (241), tiene ocupaciones e intereses radicalmente diferentes de los de los otros oftalmólogos (271), finalmente “parece una deidad” (276)

Balmes, que ha sido elegido para operarlo comenta la paradoja que lo desvela: “si aplico lo que he aprendido de Suárez no será en su beneficio” (284).⁴⁰⁴ El motivo de esa paradoja es que Suárez está muy cerca: “Hay una cercanía impúdica en tener al maestro en la plancha de operaciones” (283). Esa metáfora, la de la precisión en la distancia, la del límite en el cual la distancia se torna un problema moral es recurrente en el texto.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Sin embargo, como señala el propio Balmes, el saber es inconmensurable con respecto al maestro y al docente (“Vi el lema de la universidad, «Por mi alma hablará el espíritu», y me pareció indescifrable, fuera de cualquier cálculo.” (40)) Existe, y *El disparo de argón* explora esa condición, un hiato de sentido insalvable entre los sujetos. Ese hiato permite justamente que la solución a la paradoja de Balmes no pueda resolverse hasta el momento del disparo. Y en este sentido, el disparo del final es un “acontecimiento”, impredecible en términos de saber, conspiración o lealtad.

⁴⁰⁵ La distancia, relacionada con la posibilidad de ver rige la arquitectura de la torre de Tamerlán en *Las Islas*. Tamerlán y Suárez dominan la arquitectónica de su poder mediante la distancia (ambos están en todas partes y en ninguna en sus respectivos edificios), vistos de cerca, sin embargo, resultan fantoches (Tamerlán) u hombres de paja (Suárez).

Lo que hacen los textos que aquí estudiamos es, si se quiere, mantener “el secreto del secreto”, construir “enigmas verdaderos” a través de un desplazamiento constante de la sospecha. Esa lógica denuncia siempre un desequilibrio entre lo que puede preguntarse y lo que puede saberse. Ese desequilibrio, esa inconmensurabilidad es, para estos textos, necesariamente política: se trata de la misma inconmensurabilidad que existe entre “la promesa” de violencia del estado y el robo efectivo de televisores. De hecho, el único rasgo notable de Filandro es que tal vez “fuera capaz de administrar cierta violencia: lo único molesto en su cortesía era que recordaba algo de la del Procurador” (308). La lógica de la Clínica se revela entonces como equivalente a las relaciones con el poder del Estado: así como existe una profunda diferencia entre las acciones de la policía y la promesa del Procurador, ninguno de los episodios que sucede en la clínica parece condecirse con la figura de Suárez: poco importa cuántos hechos se le achaquen a su gestión, su lugar permanece por fuera de la lógica de la clínica, pero a la vez es el objeto que desde afuera garantiza la posibilidad de esa estructura. Ese lugar es estructurante y no depende, en última instancia, de *la persona* de Suárez

En el universo de *El disparo de argón* ninguna pregunta encontrará una respuesta, y si la encuentra, ya no responde a la pregunta. *El disparo de argón* construye su trama distanciando cada vez más la intriga de su resolución hasta hacerlas incongruentes. Se trata en verdad del último avatar de la novela policial: presentar la verdad como fenómeno incompatible con cualquier pregunta, pensar la verdad como “acontecimiento” irreductible a sus condiciones de emergencia.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ En “Llegar—a los límites del estado” (op. cit.) Jacques Derrida establece una relación entre ese modo de saber y la responsabilidad: “Una «responsabilidad» o una «decisión» no podrían estar fundadas o justificadas por un *saber en tanto que tal*, sin el salto de cierta heterogeneidad radical entre los dos órdenes”. Las implicancias políticas de esta indecidibilidad radical pueden verse tanto en la decisión de Balmes de salvar a Suárez, como en la de Julián Enciso de salvar a Balmes. Para otros desarrollos ver la referencia a Jacques Rancière en la siguiente nota.

En la medida en que el funcionamiento de la clínica es equivalente a la lógica del estado, su funcionamiento muestra que el corazón de las instituciones de estado no puede entenderse por la lógica racionalista. O mejor, que su funcionamiento debe entenderse como el de una racionalidad diferente. En *El disparo de argón* la política (el territorio del estado), pero también lo político (el territorio de la Clínica) tienen un funcionamiento institucional regido por una lógica autónoma e inmanente que funciona sobre el territorio de lo indecible, en el que la sospecha es constitutiva, un resto inapresable y en perpetuo desajuste.⁴⁰⁷

De ahí que muchas de las metáforas que despliega la novela tengan que ver con el exceso: la clínica posee mensajes en clave para “iniciados” (los nombres en castellano de los gases nobles, 51), en el tercer piso de la clínica existe un “saloncito inútil que sólo sirve para estimular al envidia de los pisos superiores” (27).

De ahí también que todo lo que interesa parezca estar “en otra parte”: Lánder siempre debe estar “en otra parte” (77), parte del atractivo de Mónica radica justamente “en desconocerla tanto en medio de esas casas donde todo era próximo en exceso, abrazarla era ya un modo de estar lejos” (177), por supuesto el mismo Suárez, a quien “le gusta asumirse como un capitán oculto en su camarote” (21), está lejos, en una casa de campo “imposible de imaginar” (212). Y las fuerzas que gobiernan la clínica y los destinos de los médicos son recurrentemente presentados como “de otra parte” (“el mensaje de las balas no iba dirigido a nosotros, sino a un foco lejano, desconocido”, 237).

Ese desacomodo funda el relato pero, a diferencia de lo que sucede en la novela policial no puede ser neutralizado (porque pierde interés en la circulación, porque es

⁴⁰⁷ Al respecto señala Jacques Rancière (“La comunidad de los iguales”, incluido en *En los bordes de lo político*, Buenos Aires, La Cebra, 2007): “Por arbitrariedad social entendemos simplemente que el orden social está desprovisto de razón inmanente, que es simplemente porque es, sin intención que lo disponga [...]. No hay sujeto colectivo razonable. No hay más que los individuos que pueden tener una razón. Una colectividad no quiere decirle nada a nadie”.

inconmensurable en relación con la lógica “explicativa”, porque se lo admite como modo de vida) con ninguna revelación. En este sentido, *El disparo de argón* permite pensar desde otro punto de vista la variación a la que estas novelas someten la matriz genérica: la incongruencia entre el saber y su respuesta, obliterado por la ficción policial, sólo puede hacerse evidente por sus procedimientos.

Segunda: Territorios inciertos

1. La frontera

El disparo de argón exhibe el funcionamiento de los discursos que fundan lo político (y por lo tanto el estado), pero también sugiere un origen diferente para los desórdenes conspirativos. En efecto, todo parece suceder por el tráfico de órganos establecido con “la frontera”. De hecho, en la medida en que resulta imposible distinguir la extensión de esta conspiración, también es imposible conocer en qué medida los conspiradores no actúan también en el estado, si la proliferación de misterios que produce la investigación del asesinato de Iniestra no está guiada por oscuros intereses, si no es, de hecho, una “cortina de humo”.

Las referencias a la frontera con Estados Unidos (y su relación con la conspiración) son múltiples, pero tal vez el fragmento que mejor define esta relación (y que, de hecho es casi una poética de la novela) aparece en la charla de Ugalde: “Luego habló de aviones y aeropuertos; desmontó una estrategia tan cuidadosa que era una lástima conocerla por entero” (225). La conspiración y sus efectos producen, de hecho, una interferencia del gobierno norteamericano en territorio mexicano: tejanos que parecen miembros de una patrulla fronteriza circulan por la clínica (249), “agentes norteamericanos recorren la clínica” (227). Por otra parte, la frontera define gran parte de los episodios centrales de la novela: a Estados Unidos se fue el jefe de Retina

anterior (61) y de Estados Unidos viene el nuevo modo de entender la oftalmología al que Suárez se resiste (241).

Pero este concepto de frontera (el del Estado Nación) convive con al menos otras dos conceptualizaciones que muestran la densidad de la idea de “frontera” para la novela. Por una parte, la frontera del estado convive con la frontera del barrio. Ese espacio es pensado en términos radicales. De hecho, aun cuando en diversos momentos se considere San Lorenzo como una metonimia de la nación, los habitantes del barrio lo imaginan como su patria: el padre de Balmes habla por “la Patria (siempre y cuando la patria fuera de la fábrica de raquetas a la cancha de básquetbol)” (232), cuando “la madre de Carolina supo que su hija estaba al otro lado de la calzada, lloró como si hubiera ido a Egipto.” (99)⁴⁰⁸ Cruzar la calzada es estar en otra nación. Los límites de esa “nación” son precisos: la calzada Anáhuac, la cancha de básquet y al norte la fábrica de raquetas que linda con la clínica.

Lo “fronterizo”, en su segunda acepción se relaciona con Suárez. En efecto, Suárez afirma que “siempre habrá teorías fronterizas, no comprobables pero plausibles” (290) y el narrador describe la arquitectura de la clínica de Suárez como “su mundo fronterizo, sus muchas sombras, su gusto por el claroscuro y las verdades intermedias sería arrasado por ese fanático del blanco absoluto [Ugalde]” (312).⁴⁰⁹

Así es que la lógica de la frontera es la lógica del claroscuro, de la indefinición y, eventualmente, de la violencia: cerca de la cancha de básquet (que “separa dos poderes. De este lado la iglesia, del otro la delegación de policía”, 86) Carolina y el narrador juegan entre coches estrellados hasta que un día encuentran entre los restos de

⁴⁰⁸ Pero también esa patria está sujeta a los regímenes del estado, y no está exenta de las contradicciones de todo límite: al comienzo de la novela se habla de una calle muy breve, Filatelistas, que no sólo corre en diagonal, sino que no tiene nombre ni de frutas ni de héroes de la Revolución (como lo tienen todas las calles de San Lorenzo). Un escándalo que finalmente no puede eliminarse: la pureza racional, nacional, resulta difícil de mantener en la frontera.

⁴⁰⁹ Sin embargo, y como advertencia, el epígrafe de la novela (es decir, el espacio fronterizo entre la ficción y la “realidad”) señala “El que ve la luz pura juzga que no ve nada”. El triunfo de Ugalde es el fin de la ficción.

un auto una uña de mujer (87), en la Clínica sucede el asesinato de Iniestra, en la Calzada Anáhuac Julián Enciso espera a Balmes, al final de la novela, para matarlo (334-336).

También la muerte aparece recurrentemente evocada por otras figuras de la frontera. Antes de que llegara a la Clínica, los familiares de un enfermo que el doctor Felipe no podía curar “se limitaban a decir «ya estaba de Dios que se mudara al *otro barrio*», es decir, a una colonia con hospital o al más allá” (33), “el puente de metal es un sitio amenazador por varias razones: conduce al otro barrio, que es algo así como el fin del mundo” (195). La asociación de la muerte con la frontera de hecho abre la novela. En su caminata matinal hacia la clínica, Balmes percibe:

El olor de siempre, a basura fresca, como si por aquí hubiera un muelle, una orilla para ver el agua; respiré con ganas: un efluvio de mercado recién puesto que en unas horas olería a mierda, carbón, venenos químicos. ¿Cuánto falta para que nos desplomemos sintiendo una moneda amarga en la boca? (13).⁴¹⁰

Si la frontera nacional resulta un espacio problemático en la clínica, la frontera de la “patria chica” también resulta un espacio conflictivo. Y así como Balmes es el hombre que circula entre ambos mundos, Julián Enciso, es el hombre que circula entre ambas fronteras.

⁴¹⁰ Esa evocación del Aqueronte (tal vez la mayor metáfora de Occidente sobre la frontera de la muerte), abre dos líneas que aquí no podemos desarrollar, pero queremos dejar consignadas. Por una parte, la serie de asociaciones con el agua. Repetidamente se asocia el movimiento de la ciudad con la marea, pero esa línea también lleva a otro espacio “culto”, la literatura. Balmes recuerda un verso que cita Suárez “Sábana nieve de hospital invierno”. El verso pertenece a “Nocturno mar”, de Xavier Villaurrutia (otra vez Contemporáneos). Así, la novela diseña en su derivación del paradigma, un recorrido que va de la cultura griega a la ciudad de México y de ahí a la literatura mexicana, como si la figuración de la frontera algo dijera sobre la identidad nacional. Por otra parte, el significante “moneda” circula por el texto y vuelve a ligar a Balmes con Mónica (por quien recuerda el verso de Suárez / Villaurrutia). El momento más álgido de esta cadena sucede cuando Balmes escucha la discusión de una pareja vecina: “La palabra «gasto» caía una y otra vez como una moneda herida. Pensé en las cosas que uno comercia en sus discordias: el adorno simbólico pulverizado en el espejo. Nosotros ni siquiera habíamos durado lo suficiente para que una cosa tuviese otro sentido que estar ahí, como podría estarlo una piedra” (259). Alrededor de la moneda se cifra el exceso que caracteriza la circulación del sentido, pero también la relación de Balmes y Mónica. En otros lugares, la moneda describe la relación de Balmes y Ugalde, o la buena suerte en la operación de Suárez. Inscripta en la lógica de la frontera y la muerte, la circulación de la moneda pauta los sentidos del relato, tanto como los del río y el agua pautan las relaciones de la novela con la cultura mexicana.

El enfrentamiento final de la novela encuentra a Enciso (viejo rival amoroso de Balmes, hombre de San Lorenzo que vivió en Tijuana) respondiendo a los intereses de “la conspiración” (hombres a quienes Enciso no conoce, pero que intentan sobornar por su intermedio a Balmes). Como sugiere el mismo Balmes, la elección de Enciso es perfecta porque puede esconder un asesinato “profesional” como crimen pasional. Esa relación invierte lo que sucede en la clínica (en el que nunca se sabe si Mónica tiene una relación pasional o “profesional” con Balmes). Sin embargo, en el final, en la frontera, Balmes cree distinguir que “Ya nadie lo mandaba. Su rostro tenía otra urgencia, ya no se atenía al tiempo de los demás” (334). Julián va a matarlo o a perdonarlo por motivos estrictamente personales. Ese cambio modal (el abandono de las apariencias por una verdad anclada en la memoria) *también* se registra en la frontera, es también un cambio fronterizo.⁴¹¹

Y es que las fronteras son un espacio privilegiado en nuestro corpus. Es el espacio en el que Ulises Lima y Arturo Belano encuentran a Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes* (perseguidos, de hecho, por un personaje no demasiado diferente de Julián). Es el espacio con el que fantasean los ex combatientes y el Estado en *Las islas*.⁴¹² Como en *El disparo de argón*, en estas novelas la frontera opera como espacio de indeterminación, espacio confuso en el que pueden construirse y destruirse identidades, lugares en los que los protocolos de experiencia se reformulan.

Desde la frontera y hacia la frontera entonces, el movimiento de estas ficciones parece sugerir que su constitución depende de esos bordes, que algo de lo que sucede en

⁴¹¹ Recordemos que Balmes nunca puede hacer ese movimiento: se abandona a Mónica sin ninguna fe en la “honestidad” de su pasión. Si algún cambio modal existe, Balmes lo encuentra en el ejercicio de la profesión, en el momento del disparo, en que recuerda al doctor Felipe y a Julián, y decide salvar a Suárez. Y si es cierto que ese movimiento es simétrico al de Enciso (llevar la lógica de San Lorenzo a la clínica y viceversa), la solución no parece redimir a Balmes, quien sigue siendo hasta el final un “hombre de entresemana”.

⁴¹² Y la frontera es un espacio que vuelve en otras novelas: Sebastián se suicida en el puente que une la ciudad vieja y la ciudad nueva en *Sueños digitales*, es viajando hacia la frontera que Tadeusz Kretschmar define su destino en *Amphitryon*.

la frontera desordena el relato y obliga a la investigación. Si se atiende al despliegue de la idea de frontera que presenta *El disparo de argón* podría sugerirse que el funcionamiento de la frontera contamina estas ficciones que entonces deben contarse “con muchas sombras, gusto por el claroscuro y las verdades intermedias”. Y entonces no pueden constituirse en novelas policiales.

2. El policial en la frontera

En el capítulo 3 recordamos la definición de “Estado” que formulara Max Weber (“la organización que reclama con éxito el monopolio del uso legítimo de la fuerza física en un territorio determinado”).⁴¹³ Señalábamos allí que la forma del caso policial podía pensarse en relación con la doble demanda del Estado: el criminal instaura una violencia fuera del monopolio de la violencia, el investigador un discurso fuera de la legitimidad.

La frontera señala el límite de esta lógica bifronte: un estado existe en un territorio, y por lo tanto, la frontera vela por su integridad.⁴¹⁴ En la medida en que lo que solemos llamar “estado moderno” es un “estado nación”, la frontera debe hacer coextensivos dos regímenes de lógicas disímiles y hasta contradictorias. Porque las fronteras trazadas por el Estado pretenden expresar lo que Benedict Anderson llama “comunidades imaginadas”, es decir un conjunto de discursos que contribuyen a construir una identidad colectiva y cohesiva, eso que suele llamarse “nación”.⁴¹⁵ En la medida de lo posible, el discurso de la nación pretende tornarse el único relato sobre ese

⁴¹³ Max Weber, *op. cit.*

⁴¹⁴ Max Weber, *op. cit.*, p. 40.

⁴¹⁵ Ver Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 2006. Anderson define a la nación como una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana.” (p. 23) y desarrolla la idea de que para lograr esta identidad es necesario dar sentido coherente (y teleológico) a episodios que no lo tuvieron.

pasado, y en este sentido contribuye a cimentar la legitimidad del poder de estado.⁴¹⁶

Pero si el discurso de la nación tiende a la cohesión y la unidad, el aparato de Estado moderno se caracteriza por un mecanismo de dispersión (cuyo fin lógico es la burocracia) que permita un control cada vez más preciso de la población.⁴¹⁷ Así, dispersión y cohesión son dos elementos que conviven en la lógica del estado nación.⁴¹⁸

En ningún lugar es esto más evidente que en la frontera, en la que las culturas señaladas como diferentes por la comunidad imaginada se ponen en contacto y eventualmente se funden en un nuevo objeto, una “cultura de frontera”. Estudios contemporáneos demuestran que la frontera siempre tuvo este carácter ambiguo que al tiempo que separaba estados unía culturas para crear nuevos espacios cuya aparición sólo puede ser formulada por aproximación, sin que líneas demarcatorias puedan distinguir límites nítidos entre la “comunidad imaginada” y la “zona de frontera”.⁴¹⁹

Así, las líneas demarcatorias del estado nacional pierden su legitimidad y se torna evidente en qué medida es prerrogativa del estado el ejercicio de la violencia. En las fronteras del estado la comunidad imaginada es incapaz de proveer la legitimación incontestable que justifica el uso de la violencia: el funcionamiento del estado se torna arbitrario y, en el límite, un ejercicio del terror.⁴²⁰

⁴¹⁶ Anderson (ibidem) señala como ejemplos de constitución de estas “comunidades imaginadas” el censo y el trazado de fronteras. Ambos elementos son centrales también para la constitución del Estado.

⁴¹⁷ Esa dispersión ha sido indicada como un rasgo característico del estado moderno por autores tan alejados en otras áreas de la teoría política como Hannah Arendt, Max Weber o Michel Foucault.

⁴¹⁸ Ver Alejandro Lugo; “Reflexiones sobre la teoría de la frontera, la cultura y la nación”, en Scott Michaelsen y David E. Johnson (comps.) *La teoría de la frontera: los límites de la política cultural*, Barcelona, Gedisa, 2001.

⁴¹⁹ Lars Rodseth y Bradley Parker (en “Theoretical considerations in the study of frontiers”, introducción a Bradley Parker y Lars Rodseth (eds.); *Untaming the frontier in Anthropology, Archaeology and History*, Tucson, The University of Arizona Press, 2005) consideran a la frontera “a region rather than a line.” (p. 10). Esa “zona” parece definirse mejor como un tipo de dinámica social antes que como un espacio inerte, mero punto de cruce: “Like the word ‘culture’, ‘frontier names a ‘thing’ that is really a set of processes, a busy field of intersecting forces” (p. 16).

⁴²⁰ Hannah Arendt, en *Sobre la violencia* (Madrid, Alianza, 2005) señala que el terror es “la forma de Gobierno que llega a existir cuando la violencia, tras haber destruido todo poder, no abdica, sino que, por el contrario, sigue ejerciendo un completo control” (p. 75). En la medida en que Arendt asocia “poder” a “consenso”, el terror puede imaginarse como el momento en que la violencia ha perdido legitimidad. Por lo demás, los cambios en la circulación de bienes y personas en la escena contemporánea, no desmienten

En este sentido, en la medida en que el relato policial articula como ningún otro género las nociones de violencia y estado, el estudio de algunos relatos policiales que reflexionan sobre la frontera tal vez pueda revelarnos algunas formas en las que la literatura latinoamericana contemporánea imagina la relación entre estado, violencia y frontera.

3. Líneas espectrales

Se trabajará en este apartado con tres novelas publicadas durante la década del noventa en América Latina. Se trata de *Nunca segundas muertes* de Omar Prego Gadea (1995), *El hombre de Montserrat* de Dante Liano (1994) y de *Sueños de Frontera* de Paco Ignacio Taibo II (1990). En estas novelas (con mayor o menor evidencia, como veremos), la frontera juega un papel central: articula los episodios alrededor de los cuales la violencia propia del género puede desplegarse. Por lo demás, estas novelas han sido frecuentemente asociadas al género policial y en este sentido sus contigüidades con respecto a nuestro corpus principal, nos permitirán pensar otros modos de lo policial durante la década.

Nunca segundas muertes comienza con un retorno. Martín Solana vuelve a Buenos Aires en camino a Montevideo, luego de veinte años de exilio y de haber trabajado como profesor de literatura en Estados Unidos. Su estadía en Buenos Aires es objeto del primer capítulo y sólo se cuenta de ella la llegada a Ezeiza y su salida del

la conflictividad de este desajuste constitutivo entre estado y nación en la frontera. Saskia Sassen, por ejemplo, afirma que existen nuevas "demarkaciones fronterizas", "que pueden operar a escala transnacional, supranacional o subnacional". Antes que reducir los desajustes, las distancias entre lo local y lo global parecen agregar un nuevo foco de conflictividad al régimen de fronteras. Sassen distingue por ejemplo las políticas nacionales para la circulación de capital (cada vez más flexibles) de las de inmigración de mano de obra barata (cada vez más rígidas). Las historias de los inmigrantes ilegales en Estados Unidos dan cuenta de cómo esta diferenciación genera nuevas formas específicas de violencia. Ver Saskia Sassen; "Nuevas formaciones sociales", incluido en *Una sociología de la globalización*, Buenos Aires, Katz, 2007, pp. 265-298)

aeropuerto en taxi. Solana está “en tránsito” y la descripción de Buenos Aires presenta la ciudad como “zona de frontera”.

En el aeropuerto “el tiempo era inestable, con lluvias intermitentes y algunas rachas de viento, explicó, y fue en ese instante que lo asaltó la sensación —difusa, pegajosa— de haber vivido ese episodio, muchos años atrás, en otra vida” (8).⁴²¹ En la frontera el pasado se sobreimprime al presente y genera una temporalidad híbrida en la que la memoria vacila: “¿Cuántos años ya? ¿Veinte, más? Escarba en su memoria en busca de una fecha, de un año, en vano” (7).

Esa mezcla de temporalidades termina evocando fantasmas. El episodio que desata la trama policial se produce en una librería de Buenos Aires: allí Solana cree ver a Gerardo Molinari, un ex compañero de Facultad muerto por la represión militar durante la década del setenta. Instado por su interlocutor a precisar qué vio a través de la vidriera, para Solana Molinari fue “un fantasma” (39). Durante ese diálogo con el narrador se discute la construcción de *Otra vuelta de tuerca* y Solana postula que ese es modo que conviene para contar la historia de su encuentro. Elegir la novela de Henry James como intertexto privilegiado no deja de poner en cuestión la “sanidad” de Solana. Él mismo afirma: “Nunca podemos saber si esos seres son otra cosa que los desvaríos de una neurótica”.

Esos fantasmas, que quisieran ser los de la memoria, comienzan a expandirse hacia dos espacios adyacentes. La memoria débil y el juicio de una neurótica parecen expandir la condición ambigua del fantasma fuera de Molinari para “poseer” al sujeto que lo contempla. Es durante ese diálogo que el narrador describe que Solana “se afantasmó tras el humo que flotaba delante suyo” (37). Pero por otra parte, el encuentro

⁴²¹ Omar Prego Gadea; *Nunca segundas muertes*, Montevideo, Trilce, 1995. Todas las citas remiten a esta edición, el número entre paréntesis señala la página de la que fue tomada la cita.

con Molinari une el “fantasma de la memoria” con el “fantasma de la política”.⁴²² Así, Solana propone el relato de su encuentro con Molinari como un intercambio: “Quiero ser franco con usted. Después de todo se está ocupando de mi desaparición. Una desaparición que no fue, contra una aparición auténtica” (40). Esta última afirmación une la lógica del fantasma (las historias de “aparecidos”) con el funcionamiento de la violencia del Estado.

En el cruce de la frontera, las dos fantasmagorías (la del pasado y la de la política) se anudan. En plan de dejarse llevar por la nostalgia, Solana cruza el Río de La Plata en el Vapor de la Carrera.⁴²³ En el viaje es abordado por dos individuos (empleados de la Dirección de Migraciones) que lo interrogan. Uno de ellos le pregunta por la expansión de la peste en Buenos Aires y le informa que “él sabía de muy buena fuente que había centenares de casos, sobre todo en el Gran Buenos Aires y que hasta habían empezado entierros nocturnos” (48). En Uruguay, en cambio:

Todo está en orden y bajo control, se han acondicionado algunas salas, por las dudas, se extreman los controles fronterizos y todas aquellas personas que presentan cuadros sospechosos son mantenidas en cuarentena. Pero podemos estar tranquilos: la peste no ha ingresado a Uruguay (49).

La lógica del estado (el hombre trabaja en la Dirección de Migraciones) que se exhibe en la frontera es la de la paranoia, la que extrema “los controles fronterizos” para tranquilizar las conciencias. Son esos hombres, “de Migraciones”, quienes tratan de matar a Solana tirándolo por la borda. Dado por muerto, Solana también se transforma en un “aparecido”.

⁴²² El narrador se reencuentra con Solana luego de que, cruzando el Río de La Plata, éste sufriera un intento de asesinato que le impediría llegar a Montevideo. A instancias de la madre de Solana, el narrador se ha ocupado de aclarar su “desaparición”.

⁴²³ Se indica en ese momento el carácter ritual del cruce de la frontera. Ese carácter ritual hace coincidir, en la lectura de Solana, estado y cultura: “Para mí era también un viaje lustral, destinado a purificar ocultas impurezas. Don Carlos Quijano escribió una vez que Argentina era un país de suicidas y el nuestro de desterrados. A unos y otros se los perdonaba (no siempre) a condición de que cumplieran determinados ritos. El primero de todos es el retorno” (43). Antes, el taxista de Buenos Aires había indicado la falacia de la frontera Uruguay Argentina: “pero al fin de cuentas uruguayos y argentinos eran una misma cosa, estaban unidos por el río, y eso a pesar del fútbol” (10). En la frontera (Ezeiza) la cultura une lo que el estado separa.

Sin embargo, progresivamente, esos espectros cada vez más se relacionan con la violencia de Estado que, desatada en la frontera, contamina todo el texto. Fuerzas que parecen responder a un Molinari resucitado secuestran a Solana:

También se siente invadido por una sensación de irrealidad. Todo esto (el encuentro con Molinari en Buenos Aires, el ataque en el Vapor de la Carrera, este secuestro) se parece de una manera asombrosa a los folletines que devoraba clandestinamente en su adolescencia [...]. Pero entonces le bastaba cerrar el libro para volver al pulcro mundo que habitaba su madre, sus amigos. Ahora es distinto. Ahora tiene la turbia impresión de que el mundo real es éste de la pesadilla, del miedo, de la amenaza difusa y, por eso mismo, más temible (96).

Esa irrealidad, que al comienzo convocaba la memoria en la frontera, ahora es reemplazada por la violencia de un pasado que se revela en la frontera, pero que ya no puede pensarse como memoria. Esa irrealidad termina con la violencia del pasado desatada en toda su potencia: Solana es secuestrado por las fuerzas que lo obligaran a exiliarse. Esas fuerzas lo reducen “a una antigua condición animal de la que tan lejos creemos estar. Más que miedo [...] se sentía rebajado, humillado, desposeído de su condición humana” (155).⁴²⁴ La violencia del Estado represor, que se quería olvidada, reaparece en la forma del terror: “la amenaza difusa” transforma la lógica social en sospecha y el sentido del mundo se “afantasma”.⁴²⁵

En *El hombre de Montserrat*, nunca accedemos al cruce de la frontera. El protagonista, el teniente García, miembro del ejército guatemalteco, lleva a su cuñado, acusado de asesinato, a la frontera con México y allí lo despide. La frontera es aquí un “más allá” al que sólo puede accederse en sueños:

⁴²⁴ El ejercicio de la violencia termina disolviendo las identidades, tornando a los individuos opacos al sentido y, en el límite, a toda idea de humanidad. Giorgio Agamben, sugiere (en “Forma-de-vida”, en *Medios sin fin*, Valencia, Pre-Textos, 2002. p.13, y como antes lo habían hecho Hannah Arendt y Walter Benjamín) que este “estado de excepción” es una evidencia de que la forma de la soberanía en los Estados biopolíticos contemporáneos, se sostiene no sobre la oposición hombre-ciudadano, sino en la “escisión entre la nuda vida, portadora última y opaca de la soberanía y las múltiples formas de vida abstractamente codificadas en identidades jurídico-sociales”.

⁴²⁵ Ese “afantasmamiento” ligado a las operaciones del Estado en torno a la aparición y la desaparición de personas es, en un sentido diferente, uno de los ejes tanto de *Amphitryon* como de *Sueños digitales*.

La imagen de Tono que entraba a oscuras en el autobús de los "Cristóbal Colón", lo iba a perseguir durante muchos años. Soñaba, a veces, que Tono bajaba y le decía: "Ya no me voy, todo se aclaró, era una equivocación" y los dos regresaban alegres al carro. Otras veces soñaba que era él, el Teniente García, el que se iba, y Tono se quedaba en su lugar, y él protestaba, diciendo que se estaban cambiando los papeles pero de nada servía el terror, pues el autobús partía y Guatemala se quedaba atrás. Algunas veces soñó, también, que a Tono lo esperaba un comando de los Escuadrones de la Muerte en el interior del autobús, y que tiraban el cadáver por la ventana.⁴²⁶

Esos sueños son el punto culminante de un recorrido en el que García es llevado a confrontar el mundo de la violencia. El teniente García es un oficial del ejército guatemalteco que en 1983 genera mapas que permitan encontrar las casas de los "terroristas". Por lo tanto, no ejerce aparentemente la violencia que asuela al país.⁴²⁷

Dos episodios, su encuentro con "el hombre de Montserrat" (un hombre muerto a la vera de la autopista que lo lleva a su trabajo) y la conclusión a la que lleva el estudio de los mapas que produce, llevan a García a transformarse de analista en observador de la violencia (el ataque a la Universidad Landívar), y de observador en brazo ejecutor (una misión en la selva que es consecuencia directa de haber llevado a su cuñado a la frontera). Así, la novela muestra cómo la violencia no puede detenerse por sí misma: García sube en una escalada de violencia que remite, como veremos, a los restos de una institución que alguna vez fue un estado.

En el viaje a la frontera aparece condensado todo ese recorrido. Por una parte, porque metonímicamente se despliega en el recorrido la trama de la novela: en el viaje pasan por San Lucas y luego por la selva entre Chimaltenango y Tecpán (88-89).⁴²⁸ Pero por otra parte, es en ese viaje donde la lógica de la violencia del ejército se

⁴²⁶ Citamos por la última edición: Dante Liano; *El hombre de Montserrat*, Barcelona, Roca Editorial, 2005.

⁴²⁷ El desarrollo tecnológico (elemento clave en los modos de la violencia) funda la diferencia entre los organismos estatales y también la identidad hacia adentro de estos cuerpos: "El teniente García se sintió orgulloso de la diferencia que había entre el Ejército y la policía. 'Mientras nosotros trabajamos con computadora, éstos todavía joden a la gente con candela'" (64).

⁴²⁸ San Lucas es el lugar en el que matan al otro cuñado de García, aquel cuya muerte quiere cobrarse Tono y que desata la trama policial. Pero San Lucas está ubicado en el departamento de Solona, donde al principio de la novela los diarios anuncian un ataque subversivo (38). Finalmente, es en la selva, prefigurada en ese viaje a la frontera donde García conocerá de cerca la violencia.

explícita: “Ésa es nuestra ventaja: no tenemos ideales. Para nosotros sólo existe la guerra. Y ganarla como sea. Ustedes se llenan la boca con la igualdad, la justicia, los derechos humanos y la democracia. Ustedes rellenan la boca con eso; nosotros nos limpiamos el culo” (92). Se trata, entonces, del terror, la novela no deja de enfatizar ese rasgo desde el inicio: a lo largo del texto la paranoia carcome a los miembros del estado, se escuchan bombas en la noche, los presidentes cambian con frecuencia, hombres muertos se encuentran en la ruta. La novela expone el modo en que los medios de la violencia liberados a su propio impulso deshacen el tejido social. “Ganarla como sea” equivale a destruir todo tejido social, todo poder de consenso que pueda detener la violencia.

Esa conversación puede todavía ser una conversación “civilizada”, como entre ánimas en pena: “Hablaban como fuera del tiempo. Como que si hubieran muerto y, muertos, recordaran su vida terrenal” (92). Junto a la frontera, la violencia desnuda su lógica y torna a los individuos espectros.⁴²⁹

El diálogo, sin embargo, prefigura el futuro de García: consecuencia directa de ese viaje es el traslado a la selva. La selva es “otro mundo”, un espacio en el que la violencia se ejerce indiscriminadamente. En el capítulo V García y sus hombres llegan a una aldea “igual a todas”. Los soldados pretenden una confesión de los indígenas pero “los nombres de las listas correspondían a gente denunciada por infiltrados o por informadores o por simples denunciantes”: la indiferenciación de las víctimas, es paralela a la circularidad de las denuncias y en este sentido ejemplifica en el terreno de la violencia física la racionalidad perversa que despliega una novela como *El disparo de argón*. Finalmente los indígenas nada dicen o están tan paralizados de miedo que nada

⁴²⁹ En el origen de la violencia también están los fantasmas. Tono comienza a sospechar que algo raro pasó con su hermano cuando acusan a Ramón (su hermano muerto) de estafa (23-24). Ese muerto vivo, que está en el origen de la violencia, es un error del Estado.

pueden decir.⁴³⁰ Esa violencia indiscriminada se condensa en una imagen: “Había un detalle que siempre le llamaba la atención al teniente García: la cantidad de sangre que contiene un cuerpo. Litros y litros. Al final, en la escuelita, se había formado una poza” (104).⁴³¹

Walter Benjamín sugiere que

la sangre es el símbolo de la vida desnuda. La disolución de la violencia jurídica se remonta por lo tanto a la culpabilidad de la desnuda vida natural, que confía al viviente, inocente e infeliz al castigo que “expía” su culpa, y expurga también al culpable, pero no de la culpa, sino del derecho. Pues con la vida desnuda cesa el dominio del derecho sobre el viviente.⁴³²

La vida desnuda se revela en la “poza” de la escuelita. En verdad, lo que se revela en ese camino es la disolución de la legitimidad de la fuerza del estado: la violencia se ha enseñoreado de la política y lo que resta del estado es ese ejercicio indiscriminado, el monopolio desquiciado de la violencia, que sustrae a los individuos de toda lógica del consenso, y por lo tanto, de todo orden jurídico. De ahí que el único modo de percibir a las víctimas de la violencia sea distinguiéndolas de los animales, no de otros individuos: “No parecían animales, porque el animal acorralado se defiende, muestra los dientes, saca las garras. La gente, en cambio, se vuelve toda ojos, toda súplica, un puro nudo de angustia y asqueroso terror” (103).⁴³³ Pero también, como señala Benjamín, el individuo que ejerce la violencia es un sujeto de la voluntad: “superado todo cansancio, las piernas se movían independientemente de la voluntad. Eran como dos apéndices ajenos. Que se movían y se movían” (106). El ejercicio de la violencia termina disolviendo las identidades, tornando a los individuos opacos al

⁴³⁰ Arthur Redding (en *Raids on Human Consciousness*, University of South Carolina, 1998) afirma, a partir de un texto de Elaine Scarry que la tortura produce silencio antes que discurso.

⁴³¹ La sangre lleva inmediatamente a otra metáfora conocida: “Nosotros somos los cirujanos de este país.”

⁴³² Walter Benjamín, *Para una crítica de la violencia*, Buenos Aires, Leviatán, 1995.

⁴³³ En verdad, se trata la evidencia de que la forma de la soberanía en los Estados biopolíticos contemporáneos, se sostiene no sobre la oposición hombre-ciudadano, sino en la “escisión entre la nuda vida, portadora última y opaca de la soberanía y las múltiples formas de vida abstractamente codificadas en identidades jurídico-sociales”. Ver Giorgio Agamben, “Forma-de-vida”, en *Medios sin fin*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

sentido. Hannah Arendt llamaba a esto el terror, Giorgio Agamben, siguiendo las tesis de Benjamin, “estado de excepción.”

Existe, sin embargo, en medio del terror, la remembranza, el eco lejano de la frontera:

Cuando estaba tan cansado, le molestaba el brillo de los reflejos y hasta el menor perfume le revolvía el estómago. Mejor no pensar en eso. El baqueano y su espalda sudada. Mojada. ‘Espaldas mojadas’, pensó, ‘Al menos, aquí, uno se moja las espaldas echando riata. Pero de cholero de los gringos...’ (107).

En medio del terror, aparece evocada otra frontera. En rigor, en esa frontera, se revela la lógica oculta del terror. A lo largo del texto diversas marcas sugieren: marcas como el entrenamiento que García recibió en Panamá, o como la presencia constante de asesores norteamericanos. Se trata también de marcas lingüísticas: al teniente García sus familiares lo llaman “Chalie”: una nueva lengua, mezcla de castellano e inglés se filtra en la vida cotidiana, y define los modos en que los individuos se relacionan en sus propios hogares. En medio del terror, una frontera permanece y lo explica: el terror parece entonces el efecto de “ser cholero de los gringos”.

El estado de excepción todo lo corroe. Para cuando el relato termina se conoce la verdad sobre “el hombre de Montserrat”. Sin embargo, piensa García, “de toda esa historia lo único cierto era la muerte, el exilio, la selva”. Vuelve a aparecer la frontera como problema central en la articulación de la violencia. Violencia que, desligada de los relatos de la legitimidad, se torna circular: fatalmente, sobre el final de la novela, García se encontrará con otro hombre muerto a la vera del camino. La novela describe entonces una espiral en la que los instrumentos de la violencia crecen hasta tornarse el único horizonte de la experiencia política.

En *Sueños de frontera* el protagonista es un detective tuerto, Héctor Belascoarán Shayne. Belascoarán busca a una mujer, Natalia Smith-Corona, de quien fuera compañero en la preparatoria. Natalia parece haber desaparecido en la frontera entre

México y Estado Unidos. Belascoarán recorrerá toda la frontera, encontrando y volviendo a perder a Natalia. Ya en el primer capítulo se define la identidad conflictiva de la frontera: “Tres horas en un país extraño, ni mexicano ni norteamericano; tierra donde todos eran extranjeros” (11).

Ese comienzo define los modos de la ficción en torno de la frontera. Se trata, por una parte, de la configuración de un tipo de personaje. En el primer capítulo, Belascoarán conversa con Macario, un hombre de la frontera. Macario es un “resucitado” (12) y, podría decirse, en la lógica que venimos describiendo, un “aparecido”, un fantasma. De hecho, los fantasmas proliferan en ese espacio. El primero, Natalia, a la que el texto repetidamente llama “la mujer fantasma”: “Una cosa era Nat [...] y otra era la Mujer Fantasma, rodeada de personajes turbios, para cada uno de los cuales tenía una historia distinta, que desenvolvía y cambiaba”.⁴³⁴ Se trata de la vida de la frontera, de su lógica encarnada en las relaciones interpersonales de Natalia. Eventualmente, en la última imagen que nos propone la novela, Natalia es comparada con el “recordman” que se describe en el inicio: “Natalia nunca había podido saltar esa reja, se había quedado prendida en la mitad del espacio, inmóvil a mitad del paso de danza [...]” (107).

Pero los fantasmas abundan en el relato. Ya en el comienzo se describe la trama de este modo: “Una cacería fantasma de una mujer fantasma realizada por un detective fantasma” (16). San Jacinto, donde sucede el enfrentamiento final, es “una serie de ruinas fantasmales” (100).⁴³⁵ La historia misma (parte capital de la “comunidad imaginada” que plantea la nación) se afantasma en la frontera: una estatua de Pancho

⁴³⁴ Este “afantasmamiento” de los personajes, sin embargo, y como sucede en *Nunca segundas muertes*, también se relaciona con la memoria y la superposición de recuerdo y presente. Los usos del término “fanstasma” y sus derivados, como se verá permiten pensar este término en relación con los discursos de la frontera.

⁴³⁵ En verdad, San Jacinto es un pueblo que tiene 5 habitantes y que posee un doble topográfico: el otro San Jacinto queda en Texas y está cerca del lugar donde en 1836 se realizó la “Batalla de San Jacinto” que decidió el destino de Texas como estado de la Unión.

Villa evoca la “fantasmal presencia del valedor de jodidos que espera su triunfal hora de regreso” (57).

Por otra parte, la novela inicia con la historia de un recordman de la frontera: “hubo un chino que un día saltó la reja verde esa. Y los gringos lo agarraban y lo deportaban de vuelta, ahí mismo; y volvía a tratar. Seis veces en un día, y la séptima se les escapó y se fue pa’ dentro” (10).⁴³⁶ Se trata de un mito de frontera. De un “mito”, porque en la lógica de la frontera estas historias no adquieren valor en virtud de su rigor documental;⁴³⁷ “de frontera” porque esos mitos parecen sólo contarse en los bordes de la nación (Macario pregunta: “¿en el DF ya no tienen historias y leyendas y chingaderas de éstas?”, y luego afirma “La frontera está llena de historias de esas” (10).⁴³⁸

Belascoarán nunca termina de cruzar la frontera: las dos veces que lo intenta las autoridades norteamericanas lo detienen y lo devuelven a México. Es posible, sin embargo, acceder a lo que sucede del otro lado de la frontera. Si de “este lado” el relato del cruce tiene la forma inconclusa de un mito (nunca sabemos si el chino logró quedarse del otro lado), del “otro lado”, la historia tiene la forma de un relato letrado.⁴³⁹

Hacia la mitad de la novela un amigo norteamericano de Belascoarán, un periodista *freelance*, le cuenta al detective la historia de la banda de Quayle, que persigue y mata en el desierto a inmigrantes ilegales. La historia abunda en citas textuales y precisiones periodísticas que remiten a la lengua escrita. El epígrafe del

⁴³⁶ Paco Ignacio Taibo II: “Sueños de frontera”, en *Sueños de frontera. Desvanecidos difuntos. Adiós, Madrid, México, Planeta, 2003*. Todas las citas remiten a esta edición, el número entre paréntesis señala la página de la que fue tomada la cita.

⁴³⁷ Por eso, cuando Belascoarán le sugiere a su interlocutor que el chino no puede ser chino en general, el narrador dice: “Voy a agregar eso al próxima vez que lo cuente.” El libro, como *El llano en llamas*, comienza con la voz de Macario.

⁴³⁸ Y en verdad, el texto de Taibo despliega una serie de “mitos de frontera” que van desde el crimen organizado y el ajuste de cuentas entre policías corruptos hasta los trabajos de un ranchero que desea asegurarse de que su querida gane un Concurso de Belleza. También en la novela de Villoro y en *Los detectives salvajes*, es necesario quedarse “de este lado”: lo que llega del otro son rumores, chistes, mitos (como los que escuchan los fugitivos en la entrada del 11 de enero sobre el final de *Los detectives salvajes*: una reconstrucción necesariamente mítica del “lejano oeste” sirve de exemplum y dispara la versión mítica de “este lado”).

⁴³⁹ En el final del texto Belascoarán se encuentra efectivamente con un chino que pretende saltar “la reja verde” (107). Ese chino, por supuesto, es indistinguible del que evoca el relato de Macario.

capítulo señala el punto en el que se produjo la historia: “en versión previa a que Marc la convirtiera en un reportaje para *Rolling Stone*” (69).

Se producen aquí dos desplazamientos. El primero, sobre el que volveremos, es la delegación explícita de la voz del narrador.⁴⁴⁰ El segundo es la apelación a la versión *no escrita* de la historia. Esa escena oral es la de la frontera, nutrida de versiones y mitos: Marc Cooper actúa como Macario, pero “del otro lado”, contando oralmente lo que el detective no puede saber porque no puede pasar la frontera.

De ese “otro lado” aparece la laguna entre estado y nación que, de “este lado”, no termina de hacerse evidente. Ya se mostró el modo en que el Estado impide que los individuos pasen la línea. Pero ¿qué pasa cuando la cruzan? La historia de Quayle contada por Cooper es la historia de Natalia, o la historia del chino cuyo final Belascoarán no quiere saber. Si se lo considera de este modo, esa historia que sucede “del otro lado” pero que es parte también de un relato oral, cuenta la conclusión del relato que quedaba abierto “de este lado”.

El cruce de inmigrantes ilegales exhibe el fracaso de los mecanismos de estado. Se trata de una fisura que será cubierta por individuos particulares: “si las autoridades eran incapaces de detener el paso de emigrantes ilegales por la frontera, ellos sí podrían” (71). Quayle y sus hombres, ante el fracaso del estado, asumen la autoridad en nombre de la nación: “ellos eran los cuidadores de la patria, los ángeles blancos de la frontera negra; estaban a cargo de impedir que los indocumentados siguiera ingresando al país para ocupar puestos de trabajo pertenecientes a los nacionales”.

⁴⁴⁰ El capítulo no cuenta la historia de Quayle como discurso referido. Por el contrario, un narrador en tercera persona relata los hechos. Se abandona entonces el foco en Belascoarán, y el tono se torna más “periodístico”. El procedimiento aísla ese capítulo del flujo narrativo y abre la novela a otra voz. Diversos capítulos repiten el procedimiento y sugieren una textualidad lacunar, en la que el narrador parece incapaz de contar los hechos necesarios para entender qué sucede en la frontera. Para un desarrollo en este sentido, ver *infra*.

El territorio de la frontera, que excede la línea de demarcación fronteriza, produce flujos que generan violencia. Violencia en nombre de la patria y la nación. En sus declaraciones a la prensa Quayle expone la íntima relación que existe entre el relato monolítico de la nación y sus mecanismos de regulación dispersos: palabras como “ilegales” e “indocumentados” conviven con “cuidadores de la patria” y “ángeles blancos”. Un grupo de palabras refuerza al otro y anuncia el fin legal de las acciones de Quayle: su abogado “arguyó que Quayle y sus muchachos al disparar contra los emigrantes ilegales actuaron en defensa de la ley de migración. Salieron con una condena menor por homicidio accidental. Los emigrantes mexicanos fueron deportados” (72).

La actividad de Quayle, aunque de iniciativa particular, encuentra en el estado norteamericano un espacio en blanco que, de hecho, autoriza sus actos. El relato de los vigilantes y el estado coinciden, y entonces la zona de frontera se torna para el estado en “zona liberada”. En la medida en que Quayle no es castigado y los “emigrantes mexicanos fueron deportados”, el argumento del abogado se torna un hecho: la banda de Quayle actuó de hecho en defensa de la ley de migración. Se trata de un estado de excepción por el cual los inmigrantes se tornan “vida desnuda”.

Pero las prácticas culturales de la frontera resisten al estado, se reorganizan aun cuando el mecanismo de la “comunidad imaginada” (y del estado solidario con ella) pretende eliminarlas:

La incendiada camioneta, abandonada en el desierto, se ha vuelto un extraño lugar de peregrinación. De vez en cuando, grupos de jornaleros y obreros de la construcción, carpinteros y basureros latinoamericanos que viven en Phoenix o en Tucson [...] se dan una vuelta a las dunas a contemplar el hierro perforado por los impactos de balas. [...] Frecuentemente hay velas prendidas que resisten los suaves vientos y, casi siempre, sobre la ruina de metal, que poco a poco va cubriendo la arena, hay ramos de flores secas (72).

No importa cuánto persista Quayle y el estado amenazado, la cultura de la “zona de frontera” (y sus nuevos individuos –“latinoamericanos que viven en Phoenix o en Tucson”) encuentra medios de refundarse. El desajuste entre estado y nación persiste, aun al costo altísimo del “estado de excepción”.

4. Del otro lado de la frontera

Así es que en la frontera se revela la lógica de la relación entre violencia y estado. Tal vez por eso lo que caracteriza a estos relatos es la mirada del extranjero: Solana, Belascoarán y García son personajes que reconocen la frontera.⁴⁴¹ Los relatos que los tienen por protagonistas parecen mimar esa conciencia que no sabe cómo contar lo que sucede en la frontera: el discurso indirecto libre que utiliza *Nunca segundas muertes*, o la proliferación de voces (tanto de narradores como de epígrafes, aclaraciones y alusiones) de *Sueños de frontera* diseñan una narración insegura o ambigua, que parece subrayar la dificultad de narrar con regímenes tradicionales qué es lo que sucede cuando se desvela la violencia de las fronteras.⁴⁴² Lo mismo sucede con el foco narrativo en *El hombre de Montserrat*: García confunde los hechos, las personas, su voz se torna poco confiable.

En el mismo sentido, alrededor de la frontera proliferan los dobles: dos San Jacinto aparecen evocados en *Sueños de frontera*, dos cuñados que son culpables en la novela de Liano, Martín Solana desaparece dos veces en la novela de Prego. Se trata también de la proliferación de referencias: como si para explicar los hechos derivados

⁴⁴¹ Otros relatos contemporáneos, también referidos a las topografías de las fronteras tienen el punto de vista “del que vuelve”. Notablemente, *La Virgen de los Sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, es una novela en la que la voz narrativa, desarrolla la “explicación de las fronteras”, y que también convoca fantasmas y duplicidades para contar la violencia latinoamericana.

⁴⁴² En la novela de Taibo, esas otras voces son convocadas para completar un sentido que parece escaparse a los hechos: Fierro (otro personaje de Taibo), Cooper, la memoria de Belascoarán, todos mecanismos por los cuales la novela se torna una “novela de frontera”, una novela de voces proliferantes en la que todos son invitados a contar fragmentos de la historia.

del cruce de fronteras fuera necesario recurrir a la literatura (en el caso de Solana), al cine y la televisión (en el caso de Belascoarán), a los sueños (en el caso de García).

Todos estos rasgos pueden relacionarse con el hecho de que alrededor de la frontera se generan fenómenos que desafían los modos establecidos por la lógica del relato policial para contar la violencia. En efecto, todo sucede como si la violencia del terror de estado, desvelada en la frontera (en el lugar en el que se expone el funcionamiento del estado despojado de la legitimidad nacional) no permitiera el funcionamiento de los mecanismos primarios del género. Esa violencia es inenarrable para el género y produce desequilibrios de relevancia.

Porque ¿cómo puede el relato policial, un relato que siempre, inclusive en sus variantes más violentas, creyó en el poder de la palabra para ordenar la violencia de los individuos, para hacerla inteligible, contar una violencia que proviene de los mecanismos propios del estado? ¿Cómo podría, por otra parte, si se trata de un relato policial, no recurrir a ese relato final, no intentar ordenar la violencia, aunque provenga del estado?

Las investigaciones que llevan a cabo los personajes de estas tres novelas verifican la expansión de la lógica de la excepción de la frontera al funcionamiento del estado en su conjunto, ya sea porque el estado de excepción desmiente el relato presente de la nación (como en el caso de Prego y Liano), ya sea porque el aparato “jurídico” del estado avala esa violencia (como en el caso de Taibo).

En cualquier caso, la aparición de estos límites no puede ser figurada por el relato policial en su forma canónica. Por una parte, la aparición de esta violencia que se expande desde la frontera, hace vacilar el verosímil del relato. La “realidad” se enrarece, se puebla de sueños y fantasmas, de “irrealidad”. La aparición de la lógica de la excepción en estas novelas sugiere que los regímenes de organización del texto policial

vacilan frente a esta violencia. Parece imposible sustraer la violencia a la esfera de los discursos tal como lo hacía el relato policial “canónico”, es decir, señalando algún “culpable”, cuando el estado ha transformado su régimen de funcionamiento en el terror. Por eso, porque el género se encuentra impotente frente a este funcionamiento, es necesario hacer proliferar las vacilaciones, duplicaciones y contradicciones del relato. Pareciera entonces que la cuestión de la representación de la violencia de estado, que en la narrativa latinoamericana viene discutiéndose desde hace al menos dos décadas, tiene una formulación específica en el género, justamente porque el género articula de forma ejemplar violencia y estado.

Así, el relato genérico cede en diversos puntos y entonces, la revelación de la “verdad”, rasgo distintivo del género, resulta comprometida. La escena del diálogo que mencionábamos al principio, en la que el investigador devela los hechos “como ocurrieron”, ha cambiado su forma. En *El hombre de Montserrat* ese relato no lo lleva a cabo el supuesto investigador, sino un comisario que le demuestra a García que “todo lo que había hecho estaba equivocado. Y la equivocación le iba a durar toda la vida” (118). Pero además, se trata finalmente de una verdad que construye el estado, y por eso (y porque García ha ejercido la violencia en la que ha derivado el estado), García desconfía: “Le habían dicho tantas mentiras que la nueva versión podía ser una más” (117). Con esta declaración el género ha perdido su capacidad para revelar algún fragmento de lo real, y la historia de la “verdad” no es más que otro discurso guiado por el poder del estado.

En *Sueños de frontera* este relato sucede en contradicción con de la voz narradora que cuenta la mayor parte de la novela. El capítulo “La historia de Natalia” cuenta esa historia final tal como fue “adivinada por Héctor Belascoarán Shayne, detective nigromante”. El sintagma “detective nigromante” cuestiona la fiabilidad de la

historia leída esta en términos de relato policial: un detective “adivina”, pero no como un “nigromante”. La convocatoria de semas contrapuestos hace vacilar la “deducción” que caracterizaría a la verdad del género.

En *Nunca segundas muertes*, la escena de la revelación es reemplazada por una carta.⁴⁴³ Solana le hace llegar al narrador una carta que en su posdata (escrita a mano) se disculpa por su parquedad a la hora de revelar lo que sucedió durante su secuestro: “Me temo no haber sido demasiado comunicativo en nuestra última conversación, en el aeropuerto, y hasta pensé en hacerle llegar más detalles acerca de la muerte de nuestro amigo y de la participación (o no) de Sara en ella” (158). Pero los detalles no llegan, nunca sabremos cuál fue el fin de Molinari o de Sara. La revelación final es, en verdad, la revelación de la incompletud de toda revelación y, en el fondo, de la imposibilidad de un relato policial: “Después de todo, nos consta que nada es tan claro como puede suponerse a primera vista. Ni siquiera la muerte” (158).

5. El borde del género

Como hemos visto el espacio de lo que “no es tan claro” es el espacio de la frontera. Tal como se presenta en estas novelas (pero también en otras del corpus) la frontera no es sólo el espacio en el que la violencia se ejerce. La atención a los mecanismos por los que el Estado establece fronteras y la remisión a modelos propios de la novela policial agrega a esta tematización tradicional de la frontera algunos matices que distinguen a estas novelas.

⁴⁴³ La revelación por medio de una carta no es un objeto nuevo en la historia del género, pero sí es un artefacto utilizado en momentos de crisis. La carta suele ser efecto de una imposibilidad de sostener la escena de la revelación, ya sea porque el detective no está presente, ya sea porque la carta la envía el asesino. En cualquiera de los dos casos, la lógica de la escena (en verdad, del género mismo, que siempre supuso que la conversación es el escenario que más firmemente confirma los valores del consenso) cuestiona el verosímil genérico. Un ejemplo extremo de esta operación puede encontrarse en *Diez negritos*, de Agatha Christie, en la que los crímenes son revelados por el asesino, que también está muerto. La novela se publica en 1939, en un momento en que el relato de enigma estaba llegando al final de su hegemonía: en 1939, también se publica *El sueño eterno*, de Raymond Chandler, y la historia de la literatura policial viraría entonces definitivamente al negro.

En efecto, en la frontera se desata una violencia absurda (la muerte de Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes* es ejemplar en este sentido), una violencia que persigue a los personajes en la forma de fantasmas (los amigos de Félix, muertos en la frontera, son aparecidos que lo acompañan en el último capítulo) y que, eventualmente, conforme los relatos se alejen de la frontera va tomando la forma de la sospecha.

En las novelas principales de nuestro corpus, entonces, la frontera es un espacio extraño, y de algún modo misterioso: el viaje a la frontera altera a los personajes y se presenta como el origen de las sospechas que el texto presenta. Lo que sucedió en Sonora parece ser el motivo del comportamiento de Lima y Belano durante los siguientes veinte años, lo que sucedió en Malvinas durante la Guerra puede ser la clave del futuro de Tamerlán, intereses que vienen “de la frontera” determinan las acciones de *El disparo de argón*.

Las novelas de Liano, Prego y Taibo, ancladas más canónicamente en lo policial, pueden asociarse a la tendencia que aquí estudiamos justamente porque estos acercamientos del género a la frontera durante la década del noventa hablan de una violencia indómita, que exhibe la lógica de un estado brutal. Pero, en la medida en que se trata de relatos policiales, esta violencia estatal cuestiona su mismo funcionamiento, y entonces la cruda violencia que siempre lo caracterizó se hace fantasmal. El género no encuentra un modo de referirse a esos hechos si no es por la vía de otras voces o de la apelación constante a otros textos. También, frente a la violencia aprendida en la frontera, el relato policial debe variar sus estructuras: toda revelación de la “verdad” se torna insegura o, en el límite, irrelevante. Pareciera entonces que vacila la posibilidad de

que el estado contemporáneo pueda ser pensado como lo pensaba el policial en décadas anteriores, como una relación en la que el consenso fundaba su poder.⁴⁴⁴

De ese desencanto se nutren estas novelas policiales, ellas mismas espectros, que no pueden morir, pero tampoco seguir existiendo.

⁴⁴⁴ La lectura “estrábica” parece también confirmar el estatuto espectral de estas novelas. Los epígrafes de *Nunca segundas muertes* y de *Sueños de frontera* invitan a una lectura ambigua, que, parece, debería leer a la vez la trama policial, pero también “otra cosa”.

**La sospecha como máquina
literaria**

Parte II: Los textos

Capítulo 6: La sospecha como máquina literaria

Primera: Serie y secuencia: *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño.

Entre las múltiples caracterizaciones que ha recibido la obra de Roberto Bolaño, una idea curiosa lo persigue desde sus primeros libros: Roberto Bolaño escribe objetos que se parecen a “novelas policiales”.⁴⁴⁵

En efecto, en una de las primeras críticas de que tenemos noticias, Marcelo Cohen (en 1996) señala que *Estrella distante* tiene una resolución de “policial existencialista”. En 1998, Rodrigo Pinto, reseña la reedición de *La pista de hielo* comentando que la novela “podría leerse como un historia policial, puesto que hay un crimen de por medio; pero basta conocer un poco la narrativa de Bolaño para advertir, de entrada, que lo que importa es otra cosa”. Luego llegaría *Los detectives salvajes* (que desde su título evoca los motivos del género) y la mención del género policial se multiplicaría. En 1999 Elvio Gandolfo afirma que la novela “amaga con lo policial” y Rodrigo Pinto señala que la novela cuenta dos investigaciones (la de Lima y Belano por Cesárea Tinajero y la “investigación, por así decirlo, del narrador tras las huellas de Belano y Lima”. Finalmente, María Antonieta Flores, también en 1999, señala que en *Los detectives salvajes* “el lector es obligado a convertirse también en ‘detective’ que no puede responder qué hay detrás de la ventana desdibujada.” Un año antes, reseñando los cuentos de *Llamadas telefónicas*, Ignacio Echevarría había señalado que el estilo de Bolaño “sugiere la convicción de que todo relato no hace más que plantear un enigma que la más minuciosa reconstrucción de los hechos no contribuirá a despejar”.⁴⁴⁶ Como

⁴⁴⁵ Cabe aquí recordar que el género policial “tiñe” la literatura de la década, su visibilidad es mayor que la de cualquier otro género y, sin embargo, todos (Bolaño incluido) le escapan a la etiqueta. Por supuesto, el lugar que queda vacante lo ocupa el neopolicial. Sin embargo, sólo Bolaño ha sido asociado con tanta frecuencia al policial “desde fuera” del género. Ver capítulo 1 y 2.

⁴⁴⁶ Todos los textos están citados por la compilación realizada por Celina Manzoni *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia* (Buenos Aires, Corregidor, 2002) que inicia la serie de antologías críticas

hemos visto en otros casos de nuestro corpus, la adscripción al género policial de muchos textos de Bolaño es inestable: el sintagma “novela policial” debe ser matizado, modificado para poder referirse a algo que parece referir al género, pero que no lo es del todo.

1. El novelista policial

Después de *Los detectives salvajes* y el Premio Rómulo Gallegos se multiplica la atención académica sobre la obra de Bolaño. En ese horizonte la idea de género policial comienza a hacerse notoria. Casi todas las antologías tienen un artículo dedicado al género en Bolaño o partes importantes de diferentes textos críticos están dedicados a esta relación. En particular, en el libro compilado por Fernando Moreno (*Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, 2005) se encuentra el texto de Diego Trelles Paz, “El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño”; por otra parte, en *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (compilado por Patricia Espinosa y editado en Santiago de Chile por Frasis en 2003), Magda Sepúlveda firma “La narrativa policial como un género de la modernidad”. De ambos artículos y de algunos previos partiremos para reflexionar sobre la incidencia del género en algunas novelas del escritor chileno.⁴⁴⁷

“La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño”, de Magda Sepúlveda, parte de la afirmación de que *Monsieur Pain* (publicada originalmente con otro título en 1993 y reeditada en 1999) “posee como dirección de tensión, el formato policial, modelo de escritura alrededor del cual danza esta novela, en

dedicadas a Bolaño que crecerá a ritmo vertiginoso en los siguientes cinco años (al ritmo de casi una por año). El origen de estas antologías (Argentina, 2002; Chile, 2003; Francia, 2005; Francia, 2007; España, 2008) revela la importancia de Bolaño y su circulación como escritor “global”.

⁴⁴⁷ Entre otros, uno de esos pretextos es un texto propio, “El policial como máquina de lectura. Roberto Bolaño y el policial”, el texto sobre el policial en la obra de Bolaño incluido en *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. (op. cit.).

un baile que busca la emancipación de sus raíces” (103).⁴⁴⁸ Para Sepúlveda, siguiendo a Bajtin, la novela de Bolaño está elaborada a partir de una “polémica oculta” con el género policial y en esa línea de análisis Sepúlveda formula su hipótesis: “Dicha pugna es fructífera para Bolaño pues le permite discutir la racionalidad moderna, estableciendo para ello al menos dos puntos: un nuevo concepto de verdad y un nuevo método para acercarse a ella” (104).

Sepúlveda desarrolla su hipótesis de la relación con la modernidad señalando que la verdad del género policial “está acotada a una parcela de la realidad” (108), mientras que en Pain el objeto es incommensurable. En efecto, para Sepúlveda César Vallejo es en la novela una metáfora, puesto que de hecho, “lo buscado aquí es la poesía, es decir, un objeto inasible” (108).⁴⁴⁹ Por otra parte, el hecho de que Pain no pueda explicar nada, que no comprenda lo que sucede, que las pistas se le revelen en sueños sugiere a Sepúlveda que aquí hay otra discusión con la modernidad en la medida en que el personaje de Pain no puede sistematizar la historia. Por otra parte, la “conciencia fantasiosa de Pain” polemiza con la predicción lógica característica del género. Esa conciencia impediría la selección necesaria de los datos; los hechos, en *Monsieur Pain* se presentan sin orden ni concierto. En verdad, ni siquiera es posible acordar si existe un crimen en la medida en que el narrador no puede separar el mundo de su mirada, otro cuestionamiento al método moderno.⁴⁵⁰ Así, el método científico es reemplazado por una serie de imágenes (sueños, premoniciones, sombras) que no encontrarían cotejo en la realidad. Pero si la realidad no puede comprenderse, entonces

⁴⁴⁸ Sepúlveda, op. cit.

⁴⁴⁹ Lo mismo puede decirse de toda novela policial. Más allá de que pueda comprobarse o no si la poesía es un objeto inasible, los personajes de la novela policial rara vez buscan descubrir asesinatos solamente porque les gusta descubrir asesinatos. Ya sea porque buscan ayudar al Estado, porque buscan diversión (la novela clásica inglesa) o porque buscan dinero o ayudar a las personas (el género negro), todo relato policial busca algo “inasible”.

⁴⁵⁰ Aquí Sepúlveda cita el mismo fragmento de Lyotard que cito en el capítulo 1 oponiendo saber y conocimiento. Notablemente, porque pertenecemos al mismo momento histórico, Sepúlveda cita la noción de saber de Lyotard como ejemplo del poder organizador de las disciplinas modernas.

(pensado desde el discurso moderno) es imposible su modificación, que es una de las funciones principales del héroe moderno.

Ya hemos desarrollado (en el capítulo 3) en qué sentido puede hablarse de la novela policial (y sus variantes) como género moderno. Sepúlveda no sólo simplifica el concepto racionalidad a uno de sus dos términos constitutivos (el de la razón abstracta), sino que confunde novela policial, con novela de suspenso. En efecto, si se considera la novela de suspenso como la matriz de la que parte *Monsieur Pain* se verá que la “polémica oculta” pierde bastante de su consistencia. El hecho de que Pain no pueda distinguir nítidamente cuáles son los hechos o cuál es el crimen, no deriva de una polémica, sino de las constricciones genéricas que respeta el texto. El protagonista de la novela de suspenso rara vez confía en sus sospechas y casi nunca resuelve un crimen, porque rara vez existe uno (como se recordará, la novela de suspenso desplaza *hacia delante* la sospecha). El protagonista de la novela de suspenso supone, como Pain, que *va a suceder* un crimen y, de hecho, el éxito del héroe suele ser que el crimen no se lleve a cabo.

En el mismo sentido, la novela de suspenso no requiere un desarrollo estricto del razonamiento, aunque sí, y esto es lo que diferencia centralmente a *Monsieur Pain* de otros exponentes del género, requiere un momento de comprensión, un momento en el que el protagonista (como el detective en la novela policial “propiamente dicha”) comprende su destino, en el que deja de ser perseguido para, de alguna manera comenzar a perseguir a sus perseguidores. Ese momento es el que falta en *Monsieur Pain*, y ese momento falta exactamente por los motivos que señala Sepúlveda: porque Pain no puede jerarquizar los hechos. Esta jerarquización es la que permite comprender a los personajes perseguidos cómo enfrentarse a sus captores y, en este sentido, es menos nítido que en la novela policial, pero existe, es parte tangible del proceso de

conocimiento que conllevan todas las formas del relato policial. Aquí no está y por eso parece pertinente partir de este hecho para avanzar sobre los textos “policiales” de Bolaño.

“El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño”, de Diego Trelles Paz parte de la afirmación ya citada de María Antonieta Flores sobre la conversión del lector en detective. Trelles Paz deriva de esta afirmación que es necesario en los textos de Bolaño un lector activo, cuyo paradigma sería el lector de novelas policiales.⁴⁵¹ Así, se postula que el lector de Bolaño invita al lector cómplice “jugando con las referencias, mezclando la realidad con la ficción, los hechos y las conjeturas, los personajes apócrifos con los históricos y poniéndole trampas para que, tarde o temprano, termine asumiendo el papel de descifrador”. A continuación Trelles Paz ejemplifica su caso con las menciones a Carlos Monsiváis y Octavio Paz que aparecen en *Los detectives salvajes* y elabora hipótesis sobre los motivos de su aparición. Por otra parte, y sobre el final del artículo, intenta descifrar quién es el escritor peruano cuya historia se cuenta (sin dar nombres) en el último monólogo de Felipe Müller en la novela.⁴⁵² Trelles Paz concluye: “[...] pero aunque las pistas y descripciones coinciden, no hay total certeza de que realmente se trate de ellos. Es precisamente esta incertidumbre la que hace que el lector transite con los narradores testigos sabiendo más que cada uno de ellos, pero siempre desde la carencia y la duda. La estética de Bolaño funciona a través de la lectura en clave, apoyándose en trampas irónicas y falsas pistas por las que el lector tendrá que llegar a comprender por qué, cuándo y cómo”.

Tres cuestiones parecen relevantes en esta lectura.

⁴⁵¹ Trelles señala, sin embargo, que ese tipo de lector no es privativo de la novela policial y cita como ejemplo el proyecto de lector propugnado por *Rayuela*, de Julio Cortázar. En efecto, en la “casilla” 79 se propone, y Trelles lo cita, “un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos”.

⁴⁵² Trelles Paz afirma que el personaje refiere al poeta peruano Enrique Verástegui. En una versión posterior del artículo (publicada en *Hispanamérica*, n° 100, Pittsburg, 2005), Bolaño confirmará ambigüamente esta declaración. En la nota 20 del artículo, en un mail, Roberto Bolaño mismo responde a Trelles: “Por cierto, creo que acertaste en la identificación del poeta peruano.”

Por una parte, la afirmación de que existe un lector activo en la novela policial es indudablemente cierta, pero lo mismo puede decirse de todo texto, literario o no literario. En efecto, la idea de que existen “lectores pasivos” y “lectores activos” es de todo punto inverificable porque, como señala Umberto Eco, los textos son máquinas perezosas. En todo caso, lo que puede verificarse es que *ciertos textos* han recibido mayor atención “activa” de ciertos lectores (los críticos, los lectores de novelas policiales, que siempre vociferamos nuestra “actividad”), pero eso no significa que los otros lectores, los que no hablan de su actividad ni la exhiben como rasgo característico de un género, no sean “activos”.⁴⁵³

Por otra parte, su trabajo concluye construyendo una “lectura en clave”.⁴⁵⁴ Se opera así una reducción en la que el crítico asimila los “enigmas” del texto con la búsqueda de los personajes “reales” a los que el texto se refiere. El procedimiento procura, entonces, encontrar en qué medida las operaciones de *Los detectives salvajes* “reflejan” una realidad externa. La operación está por supuesto admitida por el texto (y, de hecho ha sido avalada por toda la crítica y por el mismo Bolaño) toda vez que la historia en la que se basa la novela es la de un movimiento literario que efectivamente existió: el realviscerismo es un trasunto del infrarrealismo que Bolaño fundara en México con Mario Santiago Papasquiaro. De hecho, se ha reconocido recurrentemente en Arturo Belano y Ulises Lima, dos alter egos de ambos.⁴⁵⁵ Y aunque Trelles Paz señala que de todas maneras ningún señalamiento puede contar con “total certeza”, el movimiento de su texto parece señalar que es en esa dirección que hay que desarrollar la

⁴⁵³ Raymond Chandler mismo afirmaba que a él no le interesaba saber qué era lo que debía develar el detective. Para las formas de la novela policial y algunos géneros cercanos, ver Capítulo 3.

⁴⁵⁴ Nuestro trabajo sobre la figura del detective en la obra de Bolaño (publicado en Manzoni) ya señalaba la futilidad de dicha búsqueda.

⁴⁵⁵ Y esto a su vez, ha abierto otra serie de ricas lecturas, aquella que ubica a la novela en el horizonte de la “autoficción”.

lectura (de ahí que se señale, como lógica consecuencia de esta “imprecisión” la “lectura en clave”).

Existe, por último, un comentario sobre el que volveremos, la idea (ligada a la de Flores) de que “el lector transite con los narradores testigos sabiendo más que cada uno de ellos, pero siempre desde la carencia y la duda”. Esta afirmación señala un punto más específico del tejido que constituye *Los detectives salvajes*: el desfase entre el saber de los narradores y aquel que puede constituir un lector atento de la novela. Ese desfase apunta a una operación específica del texto que, aunque insuficientemente descripta, resulta central en la articulación de sentidos de la novela.

Así es que, por una parte, parece que en *Los detectives salvajes* existe una exposición de saberes incompletos. A la vez, esa exposición aparece ligada al género policial. Y aunque no se explique cómo es que específicamente se establece esa relación, sí se subrayan algunos rasgos: Trelles anota que hay un desfase entre el lector y los narradores, Sepúlveda que la información aparece desjerarquizada, imposible de articular en un relato único.⁴⁵⁶

Lo que Trelles Paz no explica es por qué alguien que busca develar enigmas es o debe ser un detective, de manera tal que la relación entre Bolaño y el policial aparece doblemente limitada. Por una parte, porque toda empresa epistemológica queda reducida a las estrategias del género; segundo, porque el trabajo con el género en Bolaño aparece reducido a saber “cuál es la clave” que esconden los nombres y circunstancias de los personajes.

En el fondo estas dos operaciones son simétricas y se sostienen en, como veremos, simplificaciones en torno tanto de la narrativa de Bolaño como de la narrativa policial. Así, lo que no se explicita en ningún caso es el por qué de esta adscripción. Lo

⁴⁵⁶ Aun cuando las reflexiones de Sepúlveda se refieran a *Monsieur Pain*, el emplazamiento de su artículo y el rango de sus reflexiones hacen pertinentes algunas de sus conclusiones para el estudio de *Los detectives salvajes* y *La literatura nazi en América*.

mismo, claro, puede decirse de metadiscursos mucho menos elaborados que los de Trelles Paz y Sepúlveda. En efecto, pareciera que todos los lectores de Bolaño encuentran en sus novelas (particularmente en *Monsieur Pain*, *Los detectives salvajes*, *La pista de hielo* y *Estrella distante*) rasgos de la novela policial, pero esa plantilla, esa evocación del género no logra articular una novela policial. Todos los metadiscursos que citamos deben agregar algún adjetivo que matice (“policial existencialista” señala Cohen) o bien desmienta la caracterización (Rodrigo Pinto dice que *La pista de hielo* “parece un policial”) como si las novelas de Bolaño no fueran del todo parte del género.

En este sentido, si se siguen estas declaraciones (y se leen los textos que Bolaño da a conocer durante la década), difícilmente pueda un "purista" reconocer en Bolaño a un autor de novelas policiales. Lo que tal vez pueda reconocerse es a un *lector* de novelas policiales que escribe sobre la matriz genérica produciendo un relato que puede ser leído desde el policial, pero que no satisface sus premisas básicas. Así, si bien en todas sus novelas aparecen muertes violentas, sólo en dos de ellas se nos presenta al crimen como enigma a develar, es decir, como un rasgo temático específico de lo policial.

En *La pista de hielo* (1993) se trata de una muerte que sólo se nos revelará en las páginas finales. Armada como tres series de monólogos alternados, la novela parece preguntar quién es la víctima, antes de quién cometió el crimen.⁴⁵⁷ Hay en esta novela un procedimiento característico de la narrativa de Bolaño: la decepción sistemática de las expectativas del lector de género. En efecto, la víctima no es quien pensamos que era (ni siquiera es un personaje principal). Pero a la vez, quien pensamos que era esencial para la trama (Nuria, la patinadora alrededor de la cual giran todas las sospechas del texto), desaparece del relato rápidamente.⁴⁵⁸ Como si su aparición en el texto sólo tuviera como

⁴⁵⁷ Como vimos, esta estrategia también determina el funcionamiento de lo policial en *Las islas*.

⁴⁵⁸ Recuérdese que la pregunta en la novela no es quién es el asesino, sino quién es la víctima.

función proporcionar un buen motivo para la sospecha, un buen motivo para que los narradores fueran asesinos.

La otra novela centrada en la investigación de crímenes es probablemente la mejor que ha escrito Bolaño: *Estrella distante* (1996). El crimen es aquí de proporciones mayores: se busca al esquivo Carlos Wieder, ex-torturador y teniente de la FACH. Para narrar esta historia, Bolaño pone en marcha uno de los mecanismos propios del policial: transformar al crimen político en una cuestión privada.⁴⁵⁹ Aparece aquí un detective, Abel Romero (ex policía del Chile previo al golpe del '73), que busca a Wieder a instancias de un cliente chileno.

Estrella distante es un despliegue abrumador de erudición, un engarce asombroso de anécdotas que parecen iluminar la figura de esa estrella distante que es Wieder. Finalmente se encuentra a Wieder, pero para ese momento la historia ya ha sido contada y parece irrelevante saber si efectivamente Romero mata o no (tal parece el cometido del investigador en la novela) al ex teniente.⁴⁶⁰ En efecto, Wieder funciona en la novela como una cifra más que como un personaje, es una figura que supera las posibilidades de lo humano en la novela: es tanto un personaje demoníaco, como el símbolo de toda una generación. Es tal vez por eso que cuando el narrador lo reconoce, lo llama "horrendo hermano siamés", es por eso por lo que pide a Romero que no lo mate. Esa fascinación, ese afantasmamiento del criminal, aleja a la novela del modelo del policial porque tiende a sobrecargar su estructura, a producir desvíos y digresiones que atentan contra la tensión narrativa que permitiría resolver el enigma.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ Ver Daniel Link, "El silencioso juego de los cautos", op. cit..

⁴⁶⁰ El procedimiento, que ya vimos desplegarse en *El disparo de argón*, sugiere en la novela de Bolaño que no existe clausura posible (al menos en la matriz del policial) para criminales como Wieder. Sobre la relación entre crimen político y policial ver Link; "El silenciosos juego de los cautos", op. cit.

⁴⁶¹ *Estrella distante* permite, claro, la lectura opuesta: pensar en qué sentido es la dispersión lo característico y la novela policial lo accesorio, el "cemento" que mantiene las piezas pegadas. Un poco más adelante volveremos sobre *Los detectives salvajes* desde esta perspectiva. Por otra parte, si se piensa desde la perspectiva de la novela policial estrictamente hablando, es posible pensar que esa máquina sometida a una presión incontrolable, relaciona la novela de Bolaño con las novelas de Taibo II (como

2. La imprecisión

En el largo plazo, entonces, nos encontramos, tanto en el texto de Trelles Paz como en el de Sepúlveda con una confusión de términos: de ciertos rasgos temáticos o estructurales, se deriva rápidamente una estructura genérica. Ya vimos en el caso de Trelles Paz cuál es ese rasgo. En el caso de Sepúlveda la cuestión es menos evidente.

Lo que encuentra Sepúlveda (y que es lo que conecta a *Monsieur Pain* con el relato de suspenso, pero también con el relato policial) es una estructura de sospecha que rápidamente se convierte en paranoia. En la medida en que la sospecha es un modo característico de la novela policial, Sepúlveda puede señalar esa continuidad y entonces trabajar a Pain como un desvío de la figura del detective.

Esa estructura construida sobre la sospecha es, en verdad, lo que encuentran todos los comentaristas. Es lo que señala Trelles Paz (y entonces parte en busca de pruebas que aquieten la duda), es lo que señala Sepúlveda y es lo que María Antonieta Flores llama “estética de la imprecisión”:

la historia está abierta y el lector no puede saberlo todo ni lo sabrá. El deseo insatisfecho, el otro inalcanzable, al quimera del conocer. Bolaño plasma así la incertidumbre que define esta época, la certeza de la no existencia de una verdad ni de un absoluto, la sospecha o la certidumbre de tomar por cierto lo falso.⁴⁶²

En el mismo sentido, ahora podemos recuperar la idea de Echevarría de que todos los relatos de Bolaño plantean un enigma que no puede resolverse. Parece conveniente atender a la prudencia de Echevarría y Flores: ni un enigma ni la búsqueda de saber son lo mismo que una novela policial. Tal vez partiendo de estos metadiscursos podamos volver al género al final de nuestro periplo.

Sombra de la sombra o *La bicicleta de Leonardo*) que son novelas en las que el género policial también funciona casi como máquina de ligar las piezas, antes que, estrictamente hablando, como la búsqueda de resolución de un enigma.

⁴⁶² María Antonieta Flores, “Notas sobre los detectives salvajes” en Celina Manzoni, op. cit.

3. Bolaño en su sistema

Se ha dicho en diversas ocasiones que las novelas de Bolaño están construidas como un caudal asombroso de historias que se multiplican en una sucesión más o menos casual, que la forma que suele guiar sus relatos es la acumulación más que la estructura lineal de un relato.⁴⁶³ En efecto, las novelas de Bolaño (y algunos cuentos) funcionan a partir de la digresión, del encastre casi diríamos “conversacional” de los episodios. Parece entonces pertinente describir la estructura de las novelas de Bolaño como realidad *modular*: bloques de historias aparentemente inconexas se van articulando por diversos procedimientos que en su recurrencia arman series en los diferentes textos.

No es Bolaño, por supuesto, el primero en presentar sus tramas a partir de una articulación laxa, relatos como *La señorita etcétera* (1922), de Arqueles Vela o *El museo de la novela de la eterna* de Macedonio Fernández también apelan a esta estructura. De hecho, esa laxitud, como hemos señalado en el Capítulo 1, parece característica de ciertos relatos contemporáneos. Es más, muchos textos de Mario Bellatin (como *Flores* o *La escuela del dolor humano de Sechuán*), alguien a quien difícilmente se podría asociar a la literatura de la contraseña, funcionan a partir de este procedimiento.⁴⁶⁴

Sin embargo, dos rasgos parecen alejar los textos de Bolaño de estas opciones. Por una parte, en todos estos relatos se exhibe una dificultad para construir un relato. Ya sea porque se entiende que el mejor relato realista es aquel que postula la inaprehensibilidad del mundo por la narración (los relatos de la contraseña), ya sea

⁴⁶³ Elvio Gandolfo (en “La apretada red oculta”, incluido en Manzoni, *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*; op cit.) describe el estilo de Bolaño: “El tono de Bolaño es acumulativo, decididamente ‘gancho’, porque se basa en interminables series de anécdotas, montadas en cadena, como suelen funcionar los chistes verbales”.

⁴⁶⁴ Tomo la denominación “escritura modular” de un artículo sobre Mario Bellatin firmado por Patricio Lennard (“Señas particulares”, Página/12, 10 de diciembre de 2006). Lennard, sin embargo, se refiere a los libros de Bellatin, antes que a sus textos.

porque se postula un programa narrativo que pretende denunciar las naturalizaciones de la literatura (la vanguardia, Bellatin, quien aparece explícitamente asociado a la vanguardia). Los textos de Bolaño, por el contrario resultan exuberantes máquinas narrativas que encuentran en cualquier parcela de la realidad (en las tribulaciones de ínfimos poetas, en los entrenamientos de fisicoculturistas, en la historia del cine porno) una posibilidad narrativa.

Por otra parte, los textos de Bolaño aparecen articulados a partir de mecanismos verosimilizantes propios de relatos más tradicionales. Esos mecanismos relacionan sus relatos con aquellos que llamamos “de la contraseña”, pero se alejan de ellos por la dimensión referencial que despliegan y las estructuras que convoca esa aparente acumulación.

Así, en novelas como *Amuleto* (1999) o *Nocturno de Chile* (2000) la digresión aparece sostenida por narradores en primera persona que remedan la deriva de la oralidad. A partir de la asociación paradigmática que pudiera realizar una subjetividad que se desentiende de articular un relato linealmente causal, estos narradores se pierden en los meandros de su memoria. De hecho, ambas novelas pueden pensarse como un díptico sobre historia contemporánea de América Latina, en la medida en que la primera es el relato de los derrotados y el segundo el de los “triunfadores” de la política durante los últimos treinta años. Y si bien el tema abarca casi la totalidad de la literatura de Bolaño (con la posible excepción de *La pista de hielo* y *Una novelita lumpen*), la articulación a partir de una voz físicamente inmóvil que se desplaza por el tiempo concentrándose en su propia experiencia aleja a ambas novelas del despliegue espacio temporal de *Estrella distante* o *La literatura nazi en América*

Novelas como *Monsieur Pain* (1999) y *Una novelita lumpen* (2002), pertenecen a un modo mixto en el que la primera persona resulta central en la articulación del

relato, pero en las que se cuenta una anécdota principal (no un extenso recorrido vital) siempre teñida de sombras amenazantes y ambientes de bajos fondos que evocan equívocamente el universo de la novela policial. En la medida en que existe una anécdota principal que parece querer contarse, las digresiones de estos textos sugieren que alguna articulación oculta remitiría esos episodios inconexos a la anécdota principal.⁴⁶⁵

En *Estrella distante* (1996) y *La pista de hielo* (1993) el pretexto policial articula la secuencia y así la pesquisa que se realiza explícitamente en el texto proporciona una excusa para desarrollar la variedad de relatos que portan sus protagonistas o los sospechosos.⁴⁶⁶

Por último, *La literatura nazi en América* (1996) o *Los detectives salvajes* (1998), en cambio exhiben los módulos por lo que son: historias infames que pueden eventualmente desprenderse del texto y crecer hasta formar otro relato que a su vez puede contener nuevos relatos.⁴⁶⁷

Es en estos últimos textos donde la estructura modular se hace más evidente, pero eso no significa que no se la pueda encontrar en los otros. En las novelas de Bolaño, por sobre el pretexto argumental, aparece la sospecha de que los módulos, las

⁴⁶⁵ Lo que distingue estos relatos de los que firman Fresán o Bayly (autores por los que, de todas maneras, Bolaño mostró admiración) es, en el caso de las novelas que cuentan una vida, la extensión de lo narrado, que toma varios años y espacios, que relacionan a los personajes con momentos centrales de la historia del continente. En el caso de los relatos centrados en una anécdota (a los que se parecen novelas como *La noche es virgen*) la aparición de lo ominoso, el juego de espejos que parece articular la secuencia narrativa, aleja a los relatos de la primera persona absorbente que caracteriza aquellos textos

⁴⁶⁶ Ver Sklovski, "La construcción de *nouvelle* y la novela", op. cit.

⁴⁶⁷ De ahí que la crítica haya identificado que el género en el que Bolaño se maneja con mayor soltura sea el cuento. Véase Dunia Gras Miravet, "Entrevista con Roberto Bolaño", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 604, oct. 2000. Gras Miravet formula esa hipótesis en una pregunta y Bolaño acepta que es el género en que se siente más cómodo. Sin embargo, el escritor rechaza la idea de que *Los detectives salvajes* sea "un conjunto de cuentos autónomos": "Ahora, una cosa es un cuento y otra cosa es una novela. En una novela puede haber absolutamente todo, sí. Pero una novela es una novela. Tiene unas reglas: es una novela, una historia que esté absolutamente aparte, como en un cuerpo, o se convierte en un cáncer que tienes dentro, o se convierte en algo que sale, como un hijo, pero en mi novela no sale nada, todo está absolutamente pegado. Hay enlaces, hay incluso autopistas que te llevan lejísimo, pero siempre hay un camino de vuelta." Bolaño comenta a continuación su admiración por *62 modelos para armar*, otra novela eminentemente "modular".

anécdotas, pueden articularse en un nivel diverso del de la trama. Así, la combinación de los episodios sugiere una estructura paradigmática, propia de la vanguardia, que parece guiar la construcción de sus textos.⁴⁶⁸ Pero a la vez, es la apelación a recursos tradicionales (personajes recurrentes y “psicológicos”, construcción de verosímiles, articulación de los episodios principales en una secuencia que remeda ciertos géneros, énfasis en una trama “interesante” si no directamente extravagante, etc.) lo que conforma el nivel más aparente del texto. Es tal vez la aparición de ambos planos lo que ha logrado el emplazamiento único de Bolaño en las letras contemporáneas: un escritor que la academia lee con atención al tiempo que agota edición tras edición de sus libros.

En *La literatura nazi en América* y en *Los detectives salvajes* esa estructura paradigmática se presenta con mayor evidencia justamente porque en estos textos la trama tiende a la disolución. En estos textos ese despliegue paradigmático no se da sin un correlato que, en la enunciación, parece sugerir un horizonte temático específico. La articulación de esos episodios tal vez pueda darse a leer a partir de la matriz del relato policial. Para eso, entonces, tendremos que volver al problema de la contradicción.

4. Serie y secuencia: *La literatura nazi en América*

Tanto en *Los detectives salvajes* como en *La literatura nazi en América* existe una doble ligazón (aunque en el caso de la primera novela sea más evidente que en la segunda) que si por una parte une los módulos a partir de un elemento evidente que produce cohesión (en *La literatura nazi en América*, y en una línea irremediabilmente borgeana, el género “enciclopedia”), por otro postula una coherencia oculta que en el caso de Bolaño suele convocar las figuras de la novela policial.

⁴⁶⁸ La estructuración paradigmática del texto no es, se sabe, privativa de la vanguardia. Sí, como sabemos al menos desde la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, la vanguardia hizo del despliegue paradigmático el eje constitutivo de su poética (y en ningún lugar es esto más evidente que en el desarrollo de la narrativa). Antes que la obra presente, es el despliegue de las posibilidades de la obra lo que carga de sentido al mingitorio de Duchamp o al teniente que protagoniza *Débora*, de Pablo Palacio.

Por una parte, el modelo enciclopédico produce *a la vez* efecto de cohesión temática (un libro sobre un tema, un libro para acabar con un tema) y un efecto de dispersión entre las diferentes biografías.⁴⁶⁹ El texto de Bolaño insiste en esta formulación más que todos sus predecesores (Wilcock, Borges, Schwob, Reyes), proveyendo encabezamientos característicos del género enciclopédico.⁴⁷⁰ Esa insistencia no podría hacer más que subrayar la discontinuidad que existe entre las biografías reunidas en el volumen. El texto, sin embargo, provee de un contraste: bajo el título *La literatura nazi en América*, como ha sido largamente festejado, aparece el subtítulo *novela*.

Dos órdenes se oponen explícitamente en el título y el subtítulo.⁴⁷¹ Mientras que el primero es visible, el otro aparece como un comentario irónico, casi como una broma. La lectura de este segundo orden tal vez deberá realizarse a contrapelo del primero, y encontrar continuidad donde la enciclopedia presenta fracturas y fracturas donde se presenta continuidad.

En *La literatura nazi en América* el género enciclopédico justifica que todas estas historias aparezcan juntas, pero a la vez previene contra una articulación de “novela” entre las historias referidas. En efecto, el texto no está estructurado como una “historia” de la literatura nazi, sino como una serie de núcleos en los existen asociaciones explicitadas por los subtítulos (“Los Mendiluce”, una familia, “Visión, ciencia ficción”, un género, etc.). Esa articulación, que se querría ensayística provee un tema en común, el que explicita el título enciclopédico.

⁴⁶⁹ El orden alfabético o el orden cronológico garantizan la linealidad pero a la vez garantizan la discontinuidad entre personas, países o épocas. *La literatura nazi en América*, claro, no responde a ninguno de estos órdenes.

⁴⁷⁰ Hace unos años mi hermano me contó un chiste particularmente pertinente para entender la obra de Bolaño: “La guía telefónica, como novela, tiene muchos personajes y poca acción”. Más allá de la broma, el subtítulo de “novela”, en este libro parece hacerse cargo del desafío y articular una narración en la que no hay progresión ni línea narrativa, sólo una proliferación de personajes a cual más pintoresco.

⁴⁷¹ La explicitación de esa operación tal vez permita comenzar a distinguir a Bolaño de Borges, más flemático, más refinadamente irónico para con las categorías de la cultura letrada.

Ahora bien, las biografías infames que Bolaño presenta ni siquiera parecen poder reunirse alrededor del título enciclopédico. No une a estos escritores ningún movimiento ni experiencia política particular. Es más, sólo algunos de de estos 30 autores americanos manifiestan simpatías por el nazismo. Otros apenas manifestaron un pensamiento o la simpatía por movimientos políticos de derecha en el continente y en Europa (Irma Carrasco, Amado Couto, Carlos Hevia, Jim O'Bannon). Algunos ni siquiera pueden ser ligados por esta débil coincidencia (Mateo Aguirre Bengoechea, por ejemplo).

Los proyectos literarios de los biografiados también se presentan como particularmente disímiles. Pueden compararse, por ejemplo, *La habitación de Poe*, de Edelmira Thompson de Mendiluce (puesta "en acto" de "La filosofía del moblaje", de E.A. Poe) y la *Refutación de Hegel seguida de una breve refutación de Feuerbach*, de Luiz Fonataine Da Souza, libro de 653 páginas, "que muchos filósofos e incluso algún lector consideran la obra de un demente" (52). O el manifiesto *Estamos hasta las pelotas*, de Argentino Schiaffino, "en donde arremete contra el estamento arbitral a quienes acusa de parcialidad, carencia de condición física y en algunos casos consumo de drogas" (164) con las primeras obras de Willy Schürholz, "una serie de planos enormes que tardan en ser descifrados, con versos escritos con cuidadosa caligrafía de adolescente en donde se dan indicaciones para su emplazamiento y uso" (96).⁴⁷²

Sin embargo, a poco de leer se verifica que entre los diferentes episodios existen relaciones estructurales, armadas no a partir de la secuencia expositiva de los apartados, sino a partir de relaciones evocativas, "paradigmáticas", entre los episodios. Por ejemplo, a partir de la evidencia que tanto los Mendiluce (familia patricia) como los

⁴⁷² Citamos por la primera edición: *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 1996.

“fabulosos hermanos Schiaffino” son argentinos es posible pensarlos a unos como reflejos de los otros, a los Schiaffino como el doble popular de la rancia aristocracia.⁴⁷³

Por su parte, el amor malavenido de Luz Mendiluce por una joven poetisa puede pensarse como el revés del drama de Irma Carrasco, esposa de un hombre golpeador, y la figura evanescente de Argentino Schiaffino como una variación de la estatura mítica de Carlos Ramírez Hoffman.

Así, lo que se presenta en *La literatura nazi en América* es una serie enciclopédica articulada por variaciones de diversos motivos. En esto, la “novela” de Bolaño no hace más que sumarse a la secuencia de textos que mencionábamos antes, tanto Macedonio Fernández como Arqueles Vela o Carlos Fuentes (en *La región más transparente*) construyeron sus textos con el mismo procedimiento. Se trata de una serie aparentemente desarticulada, que encuentra en otro nivel, esta vez una variación paradigmática de motivos, una unidad.

Se ha dicho, a los escritores de *La literatura nazi en América* no los une un proyecto político, no los une un proyecto estético. Y sin embargo, si se lee atentamente, encontraremos que todos los biografiados están ligados entre sí como en una red. Coinciden en publicaciones, en lugares, en personas conocidas. En primera instancia el hecho sugiere que, al menos, estos escritores compusieron un “movimiento”.

Pero existe otra posibilidad de lectura. Da Souza y Mendiluce, por ejemplo, no podrían aparecer más alejados en sus proyectos estéticos y políticos; sin embargo, los liga la presencia en sus biografías de Tito Vázquez: un compositor argentino cuyas obras muere escuchando Da Souza y a quien Edelmira Mendiluce contrata para agasajar

⁴⁷³ Por supuesto, y esto se ha dicho bastante (ver particularmente Celina Manzoni; “Biografía mínimas/ínfimas y el equívoco del mal” y Gonzalo Aguilar; “Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía”, ambos en Celina Manzoni; *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, op. cit.), muchos de los personajes biografiados en *La literatura nazi en América* refieren a personajes existentes en la literatura latinoamericana “real”.

a sus amigos nazis.⁴⁷⁴ La aparición en la biografía de Da Souza es extemporánea, un detalle que hace saltar la matriz estilística del fragmento. Daniela de Montecristo (poetisa argentina, amante del general rumano Eugenio Entrescu) aparece relacionada con John Lee Brook en el "Epílogo para monstruos"⁴⁷⁵. En la somera biografía de Entrescu se menciona que "su miembro viril, erecto, medía exactamente 30 cm, dos más que el del actor porno Dan Carmine" (209). Dan Carmine es uno de los actores porno de cuya violenta muerte se hace responsable Brook. Entre las obras de Da Souza aparece comentada una novela, *Atardecer en Porto Alegre*, en la que se describe que "los criados, la familia y posteriormente la policía se enfrentan al cadáver de la rica heredera analfabeta hallada en su habitación, *bajo* la gran cama de baldaquino; cosida a puñaladas" (52).

Estos elementos disparan una sospecha en el lector, esta sospecha, que Echavarría postula como "un enigma que la más minuciosa reconstrucción de los hechos no contribuiría a despejar", se sostiene en un mecanismo de contradicción. En efecto, si la lógica de lo verosímil sugiere una necesaria redundancia entre las diversas informaciones que despliega una trama, estos datos contradicen esa redundancia, sugieren otro orden de lectura posible. Se trata, como se ve, de un exceso de información (cuya formulación más notable son las bastardillas en la sinopsis de la novela de Da Souza) que sugiere algo más que debería poder leerse en el texto.

El problema, claro, es que no parece posible encontrar a qué se refiere este exceso, qué debería buscarse detrás del hecho de que Da Souza esté escuchando a Tito Vázquez en el momento de su muerte. Pero la sospecha, una vez instaurada, no puede

⁴⁷⁴ Uno de los rasgos más notables de la novela es la "imprecisión" que señala Flores (ver infra): frente a cierta precisión bibliográfica (la cantidad de páginas de cada libro de Da Souza, el resumen preciso de los poemas de Zach Sodenstern), múltiples fragmentos no tienen ni pueden tener fuente bibliográfica (el último encuentro de Irma Carrasco con Barrera, la frustración de Amado Couto), de manera tal que las hipótesis se confunden con los datos propiamente enciclopédicos.

⁴⁷⁵ El "Epílogo para monstruos" (209-232) es la última parte del texto y en él se incluyen una serie de referencias que, en el mismo tono irónico y más o menos caprichoso que el resto del libro, dan cuenta de instituciones y personas mencionadas en el libro.

detenerse. Y así, antes que enfrentarse a un enigma, cuyo términos siempre son claros, la “novela” de Bolaño parece esconder un secreto.⁴⁷⁶ Esas incongruencias estilísticas sugieren que algo esconde la aparente serie desordenada, algo más que la variación formal, una secuencia oculta que podría articular la evidente falta de proyectos en común.

En la biografía de Ramírez Hoffman, por ejemplo, se sugiere que el chileno, con el seudónimo de R.P. English, fue fotógrafo de películas pornográficas. En una de las películas en las que trabajó R.P. English aparecieron muertos “tres actrices, dos actores y un cámara. Se sospechó del director y productor y se le detuvo. También se detuvo al dueño de la villa, un abogado de Corigliano relacionado con el *hard core* criminal, es decir con las películas porno con crímenes reales. Todos tenían coartada y se les dejó en libertad”(20). A R.P. English nunca se lo pudo localizar.

Por otra parte, en la biografía de John Lee Brook se señala que este fue juzgado por el asesinato de un “tratante de obras de arte”, Jack Brooke. La biografía comenta: “Durante el juicio se declara inocente. Pero sorprendentemente diez minutos después de subir al estrado interrumpe al fiscal y acepta todos los cargos además de autoinculparse de cuatro homicidios no resueltos y que para entonces han caído en el más absoluto olvido: los del pornógrafo Adolfo Pantoliano, la actriz porno Suzy Webster, el actor porno Dan Carmine y el poeta Arthur Crane, ocurridos, los tres primeros cuatro años antes y el último en 1989” (153). De los años perdidos de Ramírez Hoffman poco se sabe, pero entre otras suposiciones, su biografía señala que fue piloto de una aerolínea comercial “que enlaza Sudamérica con algunas ciudades de Extremo Oriente” (194). ¿Es posible que los crímenes de los que se inculpa Brook los haya cometido Ramírez Hoffman? Es cierto que en la biografía de éste no se menciona que haya estado en

⁴⁷⁶ Para algunas puntualizaciones sobre el concepto de secreto, ver capítulo 3.

California, pero tampoco se menciona que haya estado en Italia y sin embargo, Abel Romero, el detective que lo busca, supone que allí estuvo. Por supuesto, la hipótesis es excesiva, pero existen tenues indicios de que sea verdad.⁴⁷⁷ La coincidencia pareciera exceder la variación temática que señalábamos antes: los crímenes son demasiado similares (refieren, de hecho, a una patología), Brook parece inocente de esos cargos, las fechas coinciden, etcétera.

Pero, claro, es posible pensar esos episodios como aislados, como coincidencias, como el producto de un enfermizo deseo que tiene Brook de ser encerrado. Si se revisan las biografías de *La literatura nazi en América* estos deseos autodestructivos no parecen tan extraños. Pero tampoco parece imposible entrever en los intersticios de estos dos relatos un relato, un relato asociado al género policial. De hecho, dada la recurrente fascinación de estos escritores por las conspiraciones, la paranoia y los grupos que actúan en las sombras, esa amenaza resulta más tangible que un mero parentesco de familia. Sin embargo, ¿podemos postular una conexión entre todos estos escritores que sea sólo casual? Probablemente no; y sin embargo, tampoco es posible sostener la hipótesis de que los contactos son causales. Sostener, por ejemplo, que Ramírez Hoffman y John Lee Brook se encuentran ligados por algún tipo de "sociedad secreta". Se trata de un ejemplo posible, de una construcción entre otras (podrían pensarse otros ejemplos en torno de los personajes que aparecen explícitamente asociados a Ramírez Hoffman, como Arancibia y Herring Lazo, o a los delirios criptográfico de Ernesto Pérez Masón, que llegan a confundir las identidades de personajes citados como "existentes" en el "Epílogo para monstruos").

⁴⁷⁷ Un libro posterior de Bolaño, *Llamadas telefónicas* (1997), incluye el cuento "Joanna Silvestri", en el que las relaciones entre el porno italiano y el porno californiano se intensifican. Se sugiere, por ejemplo, que Robbie Pantoliano, el hermano de Adolfo, trabajaba en California con actrices (y tal vez técnicos) que trabajaban en Italia. Por lo demás, Joanna Silvestri realiza un reconocimiento, siquiera parcial, de R.P. English como Ramírez Hoffman. Para más precisiones sobre "la saga de Ramírez Hoffman" en la obra de Bolaño, ver Ezequiel De Rosso "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial", Celina Manzoni (op. cit.)

De lo que se trata aquí no es de develar lo que “realmente” cuenta *La literatura nazi en América*, sino de señalar la aparición de contradicciones y simetrías que sólo se revelan al lector, nunca a los personajes retratados por la novela. Se produce así, como señala Trelles Paz para *Los detectives salvajes*, un desfase entre el saber de los personajes y el que convoca al lector.

Revelar este secreto, por lo demás, poco nos diría sobre la novela, nada aclararía sobre su construcción, y sin embargo, no puede pasarse por alto. Como sucede en otros textos de nuestros corpus (*Amphitryon*, *Sueños digitales*) no se trata aquí de un secreto localizado, neutralizable, objeto de deseo de un personaje; se trata más bien de algo que, oculto, opera sobre el relato, parece regular lo decible, pero es impensable bajo la forma de una localización única, como un saber único a develar. En este sentido, *La literatura nazi en América* se distingue de otros textos “a secreto”, cuya indagación se postula como central, como un vacío pleno de sentido cuya revelación esclarecería todos los episodios confusos.⁴⁷⁸ Aquí, en cambio, aun si fuera posible esclarecer si Ramírez Hoffman fue responsable de los crímenes que Brook se atribuye o si existe un sentido oculto que liga a Daniela de Montecristo con Dan Carmine, es imposible comprobar si ambos secretos están conectados entre sí. Esto es, si lo que el texto esconde es el secreto de una conspiración de escritores nazis o una serie de secretos sueltos.

Estas contradicciones y simetrías aparecen relacionadas con el campo simbólico de la muerte y el crimen, como aparecen ligadas las conjeturas de la novela policial. Así, *La literatura nazi en América* parece postular un nuevo modelo enunciativo en el que las cualidades de todo lector (la posibilidad de realizar conjeturas sobre lo que está leyendo) aparecen potenciadas por una estructura dispersa (una serie) que parece esconder una estructura narrativa (una secuencia). La asociación recurrente de la

⁴⁷⁸ Para las diferencias entre secretos localizados y secretos como los que aquí trabajamos, ver capítulo 3.

literatura de Bolaño con el relato policial tal vez pueda explicarse justamente por la articulación de estos “espacios de indeterminación” que fracturan la lectura enciclopédica con los motivos del relato policial. El lector que propone el texto es entonces un sujeto configurado a partir de la sospecha, tal como fuera imaginado por la novela policial.

Esa evocación de un relato policial ausente, de las capacidades que tradicionalmente se le asignaron al lector de policiales (la de resolver crímenes en una competencia con el texto), distingue la escritura de Bolaño de la de los experimentos vanguardistas y sugiere nuevos caminos para la literatura contemporánea.⁴⁷⁹

Quien primero exploraría estos caminos sería el propio Bolaño, dos años después, con la publicación de *Los detectives salvajes*.

Segunda: La indeterminación: *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño.

1. Cómo está hecho los detectives salvajes

Los detectives salvajes extrema estas operaciones, y produce sobre ellas un cambio cualitativo.

En primera instancia tenemos aquí los mismos elementos que ya aparecían en *La literatura nazi en América*. El primer cambio es cuantitativo. De las treinta biografías que contiene *La literatura nazi en América*, pasamos a 96 fragmentos contenidos en la segunda parte (que se titula, precisamente, “Los detectives salvajes”) más dos bloques que contienen las entradas del diario del joven poeta Juan García Madero.⁴⁸⁰ Por otra parte, aun cuando la mayoría de los módulos son narrativos, algunos (notablemente los

⁴⁷⁹ Y justifica, pero de otra manera, las declaraciones de Trelles Paz y Sepúlveda. En efecto, el lector puede aquí postularse como el detective que debe resolver un enigma (pero ese enigma no se reduce a la identificación de personas, sino a la forma en que está construido todo el texto) y también es posible pensar el texto a partir de una “polémica oculta” con el policial, pero menos por sus recurrencias temáticas, que las hay, que por su modo de funcionamiento enunciativo.

⁴⁸⁰ A los fines de esta exposición, esos bloques serán tratados como otros tanto módulos.

agrupados en el capítulo 23) tienen un tono ensayístico cuya articulación con el resto de los módulos, como veremos, resulta siempre conflictiva.

En segundo lugar, los fragmentos se nos presentan articulados, como en *La literatura nazi en América*, a partir de un eje temático, que tal vez podría ordenar todo el texto. En el caso de *Los detectives salvajes*, el eje que parece recorrer todos los módulos es la historia de Arturo Belano y Ulises Lima, quienes no testimonian en ningún momento del texto. La ausencia de Lima y Belano, sus motivos y consecuencias, articula, entonces, aparentemente, toda la serie de testimonios.

Pero existen también módulos “independientes” (historias clausuradas en sí mismas, esto es, no continuadas en otros monólogos): la mayoría de los módulos que forman por sí mismos un capítulo (Auxilio Lacouture, Xosé Lendoiro, Jacobo Urenda, Heimito Künst). Y también existen módulos que van construyendo una línea propia dentro del texto, que aparecen casi como un módulo dividido en fragmentos. Así, Amadeo Salvatierra cuenta una entrevista en 13 fragmentos, y los diferentes fragmentos atribuidos a Xóchitl García, cuentan su vida en 3.

Así es que las aventuras de Belano y Lima (como ocurría con el nazismo en *La literatura nazi en América*) no agotan la articulación del relato. Si en la mayoría de los casos el testimonio sobre las aventuras de Lima y Belano revela cuestiones unidas sólo liminarmente a los poetas fugitivos (todo lo que se revela, por ejemplo, de Laura Jáuregui por su ruptura con Belano; todo lo que conocemos de Hipólito Garcés por su relato sobre Lima en París), otros testimonios toman como punto de partida a Lima o a Belano y a partir de ahí comienzan a derivar hacia lugares insospechados (el testimonio de Auxilio Lacouture es el más evidente, pero también el de Xosé Lendoiro o el de Andrés Ramírez, todos módulos en los que la aparición de Lima o Belano es el

catalizador del relato y, casi, podría decirse, la excusa para incorporarlos a una novela desmesurada).

Por otra parte, y a diferencia de *La literatura nazi en América* (en la que los nombres asociados a los módulos aparecen una sola vez, parte del efecto enciclopédico), en *Los detectives salvajes* muchas voces se repiten. Esa repetición adopta dos grandes modos. La primera es la ya citada constitución progresiva de historias independientes y tiene la forma de una deriva que, habiendo comenzado en Lima y Belano puede terminar en la muerte de un personaje (la última intervención de Luis Sebastián Rosado cuenta la muerte de Piel Divina sin hacer ninguna mención a Belano y Lima y sin que, al menos a primera vista, el hecho tenga consecuencias para la trama) o en la historia de la independización económica de la narradora (Xóchitl García). En estos casos, la indagación en la historia de Lima y Belano parece sólo una excusa para contar otras historias.

En otros casos, la repetición de la voz narrativa no es el desarrollo de un módulo, sino efecto de una continuidad enunciativa. Es decir, se trata menos de un módulo cuyo despliegue abarcaría diversos fragmentos (y que por casualidad se cruzaría con los testimonios sobre Belano y Lima) que de la repetición de un narrador que en algún fragmento cuenta algún episodio relacionado con los creadores del realvisceralismo, pero que, en otros, sin solución de continuidad, relata anécdotas incongruentes con su propio relato o con el tema que parece nuclear todos los módulos. Es el caso de las intervenciones de Joaquín Font quien en su primera intervención despliega sus opiniones sobre Lima y Belano, en la segunda reflexiona sobre la literatura para desesperados, en la cuarta cuenta la visita del padre de una poeta muerta y en su octava y última intervención relata el retorno a su casa para encontrarse con que no tiene trabajo y que el Impala que perdió a manos de Lima y Belano el último día de 1975

todavía está dando vueltas, fantasmal, por el DF. Gran parte de las intervenciones de Angélica Font y las de Felipe Müller pueden pensarse sobre la misma matriz.

Este panorama resulta desconcertante y produce la sospecha de que la articulación de la serie de testimonios no responde (no responde solamente) al relato que hacen otros de las aventuras de Lima y Belano. Así, lo más evidente a la hora de pensar la novela es recurrir a estos paralelismos y variaciones. Digamos, por ejemplo, el delirio persecutorio en Xosé Lendoiro y Joaquín Font (dos caras de una misma angustia) o pensar la articulación del capítulo 11 como los destinos fatales de quienes tienen tratos con escritores (Lisandro Morales, un editor perseguido por la mafia; y Joaquín Font que cuenta el suicidio de Álvaro Damián, mecenas de jóvenes escritores mexicanos). La primera parte de ese capítulo es un fragmento del monólogo de Amadeo Salvatierra en el que se cuentan las felicidades de la relación entre Cesárea Tinajero y el protector de los estridentistas, el general Diego Carvajal. Así, puede pensarse que el capítulo muestra dos caras de la misma moneda.

Pensar así es pensar que existen diversas articulaciones entre los diferentes fragmentos, y que el trabajo de la lectura es el de recuperar pacientemente todos los hilos de estas sospechas. Ese principio de sospecha es “antieconómico”, recurre a la pluricausalidad para la organización de un texto.⁴⁸¹ Ese principio está reñido con la articulación secuencial de una novela, pero a la vez, en la medida en que se nos afirma que *Los detectives salvajes* es una novela, se convoca una lectura que pudiera articular todos los fragmentos.⁴⁸²

2. La sospecha

⁴⁸¹ Umberto Eco habla de la sospecha antieconómica, una sospecha contraria a los principios que rigen el relato policial.

⁴⁸² Por supuesto, el primer principio paranoico es la clausura crítica que presupone la unidad del texto. Como se verá, nuestra hipótesis es que la potencia de *Los detectives salvajes* radica en la convocatoria simultánea de la lógica de la clausura y la lógica de la dispersión.

Así, la estructura secuencial de una novela “propriadamente dicha” parece al borde de la disolución. Esa disolución, que transformaría *Los detectives salvajes* en una serie de fragmentos “pegados” azarosamente, encuentra su complemento en el universo de la sospecha, que se presenta con tal recurrencia que sugiere la posibilidad un orden oculto, aun cuando este orden no pueda definirse. Tres procedimientos resultan centrales.

Por una parte existe una insistencia en el detalle insignificante, en el subrayado aparentemente innecesario por el cual se sugieren sentidos ajenos a la redundancia típica de la construcción de un verosímil. En el diario de García Madero, por ejemplo, se describe la visita del protagonista a una librería que conoce, y en la que no ve a la librera. De repente escucha un grito. Entra a la habitación donde está la dueña y los ve a Lima y a Belano. El narrador comenta entonces: “Junto a ellos, doña Rebeca miraba el cielorraso en una actitud pensativa o evocadora. No le había pasado nada. Fue ella la que gritó, pero su grito no fue de miedo sino de sorpresa” (117).⁴⁸³ Fin de la entrada del 22 de diciembre. La flagrante contradicción entre “actitud pensativa o evocadora” y el grito no aparece mitigada por ninguna explicación del motivo de la sorpresa. En el testimonio de Mary Watson se cuentan las acaloradas discusiones de Hans, el líder del grupo con el que pasea por España y un vigilante de camping (que suponemos, por otros testimonios, que es Belano). Hans es un hombre violento y generoso que una noche se pone a discutir con el vigilante: “Hans hablaba español y parecía cada vez más excitado. En determinado momento me pareció que Hans se ponía a llorar. El vigilante, por el contrario, parecía sereno, al menos no movía los brazos ni hacía gestos desmesurados” (248). Hay un cambio, que la redacción del fragmento presenta como súbita, entre la excitación y el llanto: nada lo predice y nada lo justifica. El llanto, además, funciona como una contradicción en la descripción caracteriológica que poseemos de Hans.

⁴⁸³ Citamos por la primera edición: *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.

El segundo procedimiento se relaciona con el universo metafórico que despliegan los diferentes módulos. Andrés Ramírez describe la iluminación por la que de repente descubre los números de la lotería del siguiente modo: “los números repiqueteaban por las paredes como radiactividad, como si una bomba atómica por fin hubiera caído sobre Barcelona” (396). Ángela Font describe el barrio en el que vive Ernesto San Epifanio: “Como si las secuelas de su operación se traslucieran en las calles, en la gente sin trabajo, en los ladrones de poca monta que solían tomar el sol a las siete de la tarde como zombis (o como mensajeros sin mensaje o con un mensaje intraducible) dispuestos automáticamente a apurar otro atardecer más en el DF” (283). García Madero se acuesta a oscuras en la cama que supone de María, se duerme, y cuando se despierta siente que una mujer lo acaricia. Se da cuenta de que no es María: “La abracé y busqué su rostro en la oscuridad. Era Lupe y sonreía como una araña” (130)

Todas estas metáforas pueden explicarse por estados psicológicos, incluso puede encontrarseles algunos rasgos que sostengan la analogía. Sin embargo, lo que permanece, lo que une todos estos términos es la impresión de que algo temible o siniestro convocan todas esas figuras. No existe, sin embargo, una explicitación de este sentimiento de amenaza en las figuras que, por lo demás, la mayoría de las veces se nos presentan como sorprendentes.

En el mismo sentido, lo ominoso vuelve en muchísimos fragmentos en los que se describen las evaluaciones que tienen los narradores sobre el momento presente o sobre su futuro. García Madero escribe en su diario: “Bebí más de la cuenta. Los real visceralistas pululaban por todas partes aunque más de la mitad eran en realidad estudiantes universitarios disfrazados. Angélica y Pancho se fueron temprano. En determinado momento de la noche, María me dijo: el desastre es inminente” (82).

Lisandro Morales conoce a Belano, quien le propone publicar una antología de jóvenes poetas mexicanos:

Si había otras editoriales interesadas, pues que la publicaran ellos, yo no, yo supe, en ese segundo de lucidez, que publicar un libro de ese tipo me iba a traer mala suerte, que tener a ese tipo sentado frente a mí en mi oficina, mirándome con esos ojos vacíos, a punto de quedarse dormido, me iba a traer mala suerte, que probablemente la mala suerte ya estaba planeando sobre el tejado de mi editorial como un cuervo apestado o como un avión de Aerolíneas Mexicanas destinado a estrellarse contra el edificio en donde estaban mis oficinas. (208)

Amadeo Salvatierra describe uno de sus últimos encuentros con Cesárea Tinajero: “Por aquellos días, sin que nos diéramos cuenta, todo estaba deslizándose irremediamente hacia un precipicio” (459).

Por otra parte, abundan los episodios incomprensibles, que resultan inquietantes por su falta de articulación con otras series (como, por lo demás, sucede con casi todo lo que venimos enumerando): la noche que Jacinto Requena toma un autobús por las calles vacías del DF (184); el hecho de que Joaquín Font se haga pasar por una de sus hijas al hablar por teléfono (109-111). Todos episodios subrayados como incomprensibles por los narradores. En verdad, todos o casi todos los narradores de la novela tienen estas premoniciones o son directamente paranoicos: Laura Jáuregui imagina que todo la creación del real visceralismo por Belano es parte de una estratagema para reconquistarla, Lisandro Morales imagina que lo persiguen asesinos a sueldo, Heimito Kunst cree que los judíos están preparando bombas atómicas, Luis Sebastián Rosado imagina que su encuentro con los real visceralistas es una trampa.

Se construye así un horizonte en el que para los personajes todo parece tener un sentido oculto, que debiera revelarse. Y efectivamente, las tareas de revelación proliferan en la novela: desde los episodios mayores (la búsqueda de Cesárea Tinajero por los desiertos de Sonora) hasta episodios ínfimos (la búsqueda de Lima y Belano por parte de García Madero en la entrada del 8 de diciembre (102), el sentido del azar en la

intervención de Abel Romero (396-397), el sentido de la aparición de la virgen a Hernando García León (491-494). También aparecen trabajos de lectura, el más notable de ellos la revelación del sentido oculto del único poema de Cesárea Tinajero (374-377, 398-401)

Todos estos episodios pueden articularse de múltiples modos (los personajes exageran, alucinan, o ambas cosas), pero ninguna explicación parece poder satisfacer *a la vez* todas las indeterminaciones. Así, se trata de una serie de relatos reunidos por la sospecha y la incongruencia. Sin embargo, esta serie de recursos (que implican variables retóricas, temáticas y enunciativas) son procedimientos que Bolaño ya había empleado en *La literatura nazi en América*, pero que aquí se encuentran potenciados, dado que virtualmente ningún módulo está exento de este sentido de inminencia, de incompletud, de búsqueda de sentido.

Como en el caso de aquella “novela”, en esta los recursos mencionados parecen llamar a un lector que pueda leer algo más, que siempre parece escaparse, que tal vez jamás pueda explicarse. Como con el texto de 1996 no trataremos aquí de explicitar qué es lo que se esconde (tarea vana) sino señalar que esta múltiple ausencia parece definir los modos de la ficción. Esa expansión es correlativa, en *Los detectives salvajes*, de un cambio en el modelo que articula la serie. Ese cambio puede registrarse en el modelo narrativo que despliega la novela: el relato policial.

3. La pesquisa

Desde el inicio, *Los detectives salvajes* postula (como *La literatura nazi en América*) dos modos de lectura. El título, un sintagma oximorónico, sugiere ese doble emplazamiento de la lectura. En efecto, el adjetivo “salvajes” parece contradecir el sustantivo “detectives”, tal vez porque las cualidades detectivescas siempre han estado reñidas con “lo salvaje”. En efecto, inclusive en sus más negras versiones, el detective

se caracteriza por su raciocinio.⁴⁸⁴ El adjetivo “salvaje”, entonces, parece referir a otra cosa, como el subtítulo “novela”, lo hacía en el texto de 1996.

La crítica ha coincidido en señalar que “los detectives salvajes” son Belano y Lima, en general, porque la pesquisa mayor que se lleva a cabo en la novela (y que constituye el núcleo de su última parte) es la búsqueda de Cesárea Tinajero por parte de ambos. Existe, sin embargo, otro sentido posible, que ha sugerido Rodrigo Pinto: “Tal vez uno de los rasgos más notables de esta novela es el doble juego entre la investigación de Belano y Lima tras las huellas de Cesárea Tinajero y la investigación, por así decirlo, del narrador tras las huellas de Belano y Lima.”⁴⁸⁵ Así es que, si estamos dispuestos a reconocer en Belano y en Lima a dos detectives, tal vez también lo estemos a reconocer en “el narrador” a otro detective.

En este sentido, lo novedoso, lo que aleja a *Los detectives salvajes* de *La literatura nazi en América*, no es sólo un cambio cuantitativo (la expansión en cantidad de páginas y anécdotas, la intensificación de los espacios de indeterminación, la multiplicación de la imaginación paranoica, etc.) sino también el cambio del modelo al que refiere la novela, que tiene consecuencias radicales para la construcción del texto. En efecto, si el modelo principal al que refería *La literatura nazi en América* era la enciclopedia, *Los detectives salvajes* parece referir al relato policial.

La estructura de la novela está organizada sobre la forma de una pesquisa a la que le falta un detective que organice los hechos. Así presentada, la estructura de la novela une las tres partes como una serie de documentos y testimonios que intentarían

⁴⁸⁴ Podría sí, afirmarse, que han existido detectives “brutales” como Mike Hammer o algunas aventuras del agente de la Continental de Hammet. Se trata, en cualquier caso de individuos salvajes que, además, son detectives. Nada puede encontrarse en la novela de Bolaño que sugiera un personaje de este tipo.

⁴⁸⁵ Rodrigo Pinto; “*Los detectives salvajes*”, en Manzoni, op. cit.

dar cuenta de las trayectorias de Lima y Belano.⁴⁸⁶ Así, los módulos de otro modo dispersos, presentan un orden precario, que postula una búsqueda.

Como hemos señalado, la idea de que una pesquisa pueda funcionar como ordenador de historias dispersas es una idea que acompaña a la novela policial desde sus inicios. Teóricos como Victor Sklovski, Fredric Jameson y Dennis Porter han insistido en este rasgo como constitutivo de la novela policial.⁴⁸⁷ Dos extremos de la tradición genérica pueden ayudarnos a verificar los límites de esta afirmación.

Uno de los textos clásicos del género, *La piedra lunar* (1868), de Wilkie Collins, es, antes que nada, una expansión de este procedimiento. A lo largo de casi setecientas páginas (¡cien más que las de la novela de Bolaño!) se exponen la pérdida de un diamante (la piedra lunar) y su recuperación a partir de las declaraciones de nueve personajes (y doce fragmentos más o menos extensos) diversamente involucrados en el destino del diamante. Esos testimonios, que son tanto relatos en primera persona como cartas, diarios e informes, se contradicen entre sí, aparecen fragmentados (tres personajes vuelven a narrar). La historia, por lo demás sucede en dos momentos, con cincuenta años de diferencia entre el primer testimonio (que ocupa casi la mitad de la novela) y los restantes (que cubren dos años). *La piedra lunar*, es reconocidamente la primera novela policial en lengua inglesa (apenas precedida en cinco años por la publicación de *El caso Lerouge*, de Émile Gaboriau) y muestra los procedimientos que luego irán articulándose alrededor de la figura del detective.⁴⁸⁸

Esa tradición logrará, con el apogeo de la novela-problema, una disminución de las exploraciones psicológicas. La clausura de la voz en una sola instancia narrativa (el

⁴⁸⁶ Por supuesto, la distinción entre escritura y oralidad distingue la primera y la tercera partes de la segunda. Por lo demás, esto no significa que en otros niveles, que no son los que específicamente analiza este trabajo esa distinción no sea significativa. Sobre el orden de la serie de testimonios volveremos más adelante.

⁴⁸⁷ Ver Sklovski, op. cit; Jameson, op. cit y Dennis Porter; "Backward construction and the art of suspense" en , *The pursuit of crime*, New Haven and London, Yale University Press, 1981.

⁴⁸⁸ Ver Lyn Pykett "The Newgate Novel and Sensation Fiction, 1830–1868", en Martin Priestman (ed.); *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, New York, Cambridge University Press, 2003.

proverbial narrador testigo) aplaca este desarrollo, aunque no lo hace desaparecer del todo. Todavía en los bordes de esa clausura persiste la exposición del caos de la experiencia. A mediados de la década del treinta, un editor de Londres, Hutchinson and Co., publicó una serie de “dossier criminales”, en los que se proveía al lector de archivos, fotografías, rastros materiales y un sobre en el que se revelaba, si el “lector” sabía leer los indicios, la solución del enigma. En estos casos, el lugar del detective era desplazado hacia el del lector, que debía ordenar los hechos en ausencia del detective.⁴⁸⁹

Estos dos casos pueden pensarse como extremos (pero, en cierto sentido, también lo es *Los detectives salvajes*). De hecho, para que la novela policial pudiera estructurarse como tal, fue necesario que la pluralidad de historias se cerrara en un foco único, es decir, era necesario que el detective tomara el lugar de privilegio en una intriga de otro modo demasiado cercana a las “sensation novels” que proliferaban en Inglaterra a fines del siglo XIX (y a las novelas epistolares del siglo XVIII) o al simple juego. El hecho de que estas ficciones existieran prueba, sin embargo, que una de las pulsiones principales de la novela policial es el estudio de personajes, el desarrollo de diversas biografías que confluyen en un punto ciego, el enigma.⁴⁹⁰

Los detectives salvajes parece evocar la estructura de “encuesta” en esa proliferación de voces que dan testimonio. Esta evocación resulta tan poderosa (o, si se quiere, es tan fuerte la pulsión por encontrar un orden, un foco, para lo hechos) que Rodrigo Pinto sugiere que hay un “narrador” que investiga el destino de Belano y Lima, y Ricardo Cuadros afirma que la segunda parte de la novela “tiene un narrador

⁴⁸⁹ La referencia sobre los “crime dossier” ha sido tomada de Fereydoun Hoveyda, *Historia de la novela policíaca*, Madrid, Alianza, 1967. En 1938, en *El hogar*, Borges reseña desfavorablemente uno de los ejemplares del subgénero. Al parecer, la opinión de Borges era generalizada.

⁴⁹⁰ Dennis Porter ha señalado como ese interés por conocer formas de vida y personajes extraños está en el corazón del género, de Wilkie Collins a Ian Fleming. Ver Porter, op. cit.. El díptico “policial” de Bolaño (*La pista de hielo* y *Estrella distante*) muestra cómo para Bolaño la novela policial era interesante sólo en la medida en que le permitía unir esas historias. Por eso, como *La piedra lunar*, la primera novela tiene la forma de diferentes monólogos, y por eso en *Estrella distante*, Wieder es menos un personaje que una cifra que permitiría explicar el destino de una generación. En parte, pero por otros procedimientos, *Los detectives salvajes*, se propone un objetivo similar.

innominado”.⁴⁹¹ Pero nada de esto ocurre en la novela: estrictamente hablando, *Los detectives salvajes* tiene 52 narradores (García Madero y los 51 personajes que aparecen en la segunda parte) y ninguno parece poder atribuirse esta doble pesquisa.⁴⁹² Es decir que lo que se nos presenta es una sumatoria de fragmentos que parecen ser las declaraciones de testigos (y el diario de uno de ellos).

Ese efecto de encuesta que permea la segunda parte (y resignifica la primera) viene dado por una serie de marcas. La más evidente de ellas es la datación de los monólogos. Un nombre, un lugar, un mes y un año, destacados en negrita encabezan cada fragmento (por ejemplo “Alfonso Pérez Camarga, calle Toledo, México DF, junio de 1981”, 328). El segundo grupo de marcas aparece por las referencias “situacionales” que unos monólogos hacen con respecto a los otros. En efecto, muchos de estos testimonios están puestos en una explícita relación dialogal con otros. Por ejemplo, Alberto Moore comienza su monólogo discutiendo con el testimonio anterior (de Luis Sebastián Rosado): “Lo que dice Luisito es verdad hasta cierto punto” (158) y Bárbara Patterson refuta los dichos de su pareja en la declaración previa: “¿Dennis Hooper? ¿Política? ¡Hijo de la chingada! ¡Pedazo de mierda pegada a los pelos del culo! Qué sabrá el pendejo de política.” (322). Existe, por último, la reposición de preguntas tácitas, que parecen formuladas en un diálogo del que tenemos sólo las respuestas. Andrés Ramírez, por ejemplo señala: “Empleé varios métodos, que por motivos profesionales creo que es mejor que se los ahorre. ¿Dice usted que no? Pues no se los ahorro, faltaría más.” (389) Y Jacobo Urenda desafía: “Hasta que me tocó viajar a Liberia ¿Ustedes saben donde queda Liberia? Sí, en la costa oeste de África, entre Sierra Leona y Costa de Marfil, aproximadamente, bien, ¿pero saben quien gobierna en Liberia?, ¿le derecha o la izquierda? Eso seguro que no lo saben” (531).

Todos estos elementos, sumados a las unidades temáticas, a la secuencia temporal en la que los fragmentos se articulan (cronológicamente, desde enero de 1976 hasta diciembre de 1996) y a otras series menores (como los careos “en ausencia”, o los núcleos temáticos menores que parecen articular capítulos como el 7, dedicado a entrevistar a personajes que conocieron a Lima en París) sugieren que *alguien* está entrevistando a todos estos individuos.

Ese procedimiento cambia radicalmente la estrategia de libros anteriores y posteriores de Bolaño, justamente porque multiplica las voces narrativas y, sobre todo,

⁴⁹¹Ricardo Cuadros, “La escritura y la muerte en *Los detectives salvajes*”, en Fernando Moreno (coord.); Roberto Bolaño: *Una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers, 2005. Rodrigo Pinto, op. cit.

⁴⁹²La voluntad de clausura para esta identidad, la pulsión del secreto, lleva (como llevaba a Trelles Paz a intentar revelar cuáles son las alusiones de la novela y a Pinto y Cuadros a imaginar que hay un solo narrador) a Grínor Rojo (“Sobre *Los detectives salvajes*”, incluido en Patricia Espinosa, op. cit) a suponer que García Grajales, el último de los testimoniantes de la segunda parte, tal vez sea García Madero.

porque desplaza el secreto de una voz (la que tenía interés en subrayar los detalles de las novelas de Da Souza) a un espacio vacío que, como veremos, es pasible de ser llenado solamente al costo de una sospecha excesiva.

Así, allí donde antes teníamos los subrayados de un narrador, ahora tenemos las coincidencias inquietantes entre diversos narradores. El uso de las metáforas, la tendencia a encontrar signos ominosos, la paranoia, la búsqueda del sentido, se tornan recurrentes, pero ya no pueden atribuirse a una voz narradora. Más aún, las contradicciones (y las coincidencias) que puede leer el lector (pero no los personajes) resultan inquietantes. Por ejemplo, sabemos que García Madero se queda con el Impala de Quim Font y que Font ve su auto (cuya pérdida, según su mujer, lo terminó de volver loco) vagando por las calles del DF alrededor de 1987, pero nunca sabemos si García Madero volvió a la ciudad. Belano le confiesa a María Teresa Solsona Ribot, que tiene un hijo, pero ninguno de los personajes lo sabe (o lo declara). Norman Bolzman cuenta cómo conoció a Heimito Kunst en Tel-Aviv en algún momento de 1979, acompañando a Ulises Lima en su segunda visita a Claudia (mujer de Bolzman y amor imposible de Lima). Sin embargo, el monólogo de Heimito Kunst sólo cuenta cómo lo conoció a Lima en una prisión de Bersheeba, y cómo ambos vivieron en Viena hasta que se separaron y nunca más volvieron a verse. En los tres casos es posible encontrar una explicación más o menos sencilla a estas contradicciones: Font confundió el coche que vio, Belano miente, el hombre que acompañaba a Lima no era Heimito. Pero también es posible suponer que Heimito mienta (porque quienes lo reciben en Tel-Aviv son judíos), que quienes entre los narradores saben que Belano tiene un hijo lo oculten o que García Madero haya vuelto al DF y nadie lo haya dicho. Se trata de sospechas que se cuelan por los huecos, por los encastrés que dejan los módulos narrativos, y que pueden personalizarse justamente por el hecho de que los narradores parecen poco confiables.

De hecho, esa estética de la “imprecisión” (como la llama Flores) aparece plasmada en las voces de los narradores: la mayoría manifiesta una dificultad para articular el relato o confiesa esconder información. García Madero consigna: “Hoy no pasó nada. Y si pasó algo es mejor callarlo, pues no lo entendí” (117). Manuel Maples Arce tiene problemas para retomar el hilo de la narración: “Me pierdo. ¿En dónde estaba?”(176). Amadeo Salvatierra se excusa: “disculpen si mis palabras no son claras, últimamente algo un poco confundido” (322). Edith Oyster tiene problemas para fijar un recuerdo: “Pasaron varios años hasta que volví a ver a Arturo Belano. La primera vez fue en 1976, la segunda fue en ¿1979? ¿1980? Las fechas no son mi fuerte” (402). Y un poco más adelante confiesa: “No estoy segura de nada”. Jacobo Urenda relata la conversación que sostienen Belano y López Lobo: “imperdonable llamarse López lobo, imperdonable llamarse Belano, cosas por el estilo, aunque puede que me equivoque y el tema de la conversación estuviera en las antípodas” (544).

Pero si todos los personajes de la novela viven maquinando sentidos ocultos, no dejan de resultar sospechosos (ahora para el lector) los episodios que, siendo igual de incomprensibles o siniestros que los que despiertan sus sospechas, a los personajes parecen resultarles indiferentes. Cuando Angélica Font vuelve a encontrarse a Lima y a Belano, ambos están acompañados por un hombre vestido de blanco, Joaquín Font vuelve a ver su Impala 12 años después de haberlo perdido, nunca se explica dónde estuvo Lima y qué hizo una vez que se perdió en Nicaragua, nunca se explica qué hacen tras el biombo Angélica Font y Pancho Rodríguez. Todos estos episodios postulan el exceso que caracteriza a la sospecha, pero son distinguibles sólo para el lector, que percibe (como lo percibía en los tropos utilizados) la recurrencia de vacíos de sentido, vacíos que el texto parece plantear, pero que luego no desarrolla.

Esa estructura, la recurrencia de motivos del género policial (investigadores, investigaciones, crímenes, tráfico de droga, etc.) es lo que permite hablar de la novela de Bolaño como de un texto que usa los recursos del género, pero que sistemáticamente los frustra. En efecto, la sospecha, disparada por la contradicción y la declaración de incompetencia por parte de los narradores, permite suponer que hay *algo más* tras las declaraciones, pero ¿qué podría ser eso que se esconde? ¿Puede suponerse que lo que los narradores esconden está relacionado?

Los detectives salvajes no es una novela policial, entonces, sino más bien de un texto que articula los procedimientos y las historias a partir de un procedimiento genérico. Esto es, en lugar de mostrar una serie de módulos dispersos (Borges, Wilcock, John Dos Passos) la novela de Bolaño encuentra en los mecanismos del género policial (evocados por los motivos y la estructura del texto) un tipo de coherencia que sugiere, una vez más, que la serie esconde una secuencia inactualizable de la que sólo podemos acceder a fragmentos..⁴⁹³

4. Ser Piel Divina

La disposición misma de los episodios, su presentación en el libro, también remite a la estructura del relato policial. En efecto, la verdad de “lo que pasó en Sonora” (el primer “misterio” que intentan resolver los personajes y también, tal vez, el lector) está desplazada hacia el final, ocupa el espacio tradicionalmente atribuido a la historia “verdadera” en una novela policial. Ese desplazamiento dispara la trama “misteriosa” en el comienzo de la segunda parte, de modo muy similar a como lo haría una trama policial: los diferentes personajes explican qué relación tenían con los desaparecidos antes de su desaparición y enfatizan sus efectos. El lector, ahora desplazado al lugar del investigador, parece invitado a preguntarse dónde están, sobre todo si se tiene en cuenta

⁴⁹³ Y en este sentido puede entenderse el comentario de Sepúlveda sobre la imposibilidad de jerarquizar los módulos narrativos en *Monsieur Pain*.

que al final de la primera parte partieron del DF en una escena digna de una película de cine negro, que desde muy temprano en la segunda parte se sugiere que Lima y Belano están mezclados en el tráfico y la venta de droga, que ambos parecen un poco perturbados y que sus compañeros real visceralistas no parecen gente de confianza. Como en una novela policial, sólo sabremos la verdad de los episodios con un último relato, la segunda parte del diario de García Madero.

Sin embargo, en *Los detectives salvajes* ese episodio apenas revela una parte, puede explicar sólo algunos episodios. Rápidamente la trama parece avanzar por otros caminos y la historia de Cesárea Tinajero queda olvidada.⁴⁹⁴ Estrictamente hablando no parece haber modo de explicar todo lo que sucede a partir de los episodios de Sonora. En un gesto característico, sin embargo, *Los detectives salvajes* expone esa hipótesis improbable. Luis Sebastián Rosado resume un diálogo con Piel Divina:

Entonces, mientras comíamos, Piel Divina volvió a hablar de la desaparición de Ulises Lima. Su teoría era estrafalaria y no resistía el más mínimo examen. Según él, Lima huía de una organización, o eso creí entender al principio, que pretendía matarlo, de ahí que al encontrarse en Managua decidiera no regresar. Se lo mirara como se lo mirara el relato era inverosímil. Todo había empezado, según Piel Divina, con un viaje que Lima y su amigo Belano hicieron al norte, a principios de 1976. Después de ese viaje ambos empezaron a huir, primero por el DF, juntos, después por Europa, ya cada uno por su cuenta. Cuando le pregunté qué habían ido a hacer a Sonora los fundadores del realismo visceral, Piel Divina me contestó que habían ido a buscar a Cesárea Tinajero. Tras vivir algunos años en Europa Lima volvió a México. Tal vez creyó que todo estaría olvidado, pero los asesinatos se materializaron una noche, después de una reunión en la que Lima intentaba reagrupar a los real visceralistas, y éste tuvo que volver a huir. Cuando le pregunté por qué iba a querer alguien matar a Lima, Piel Divina dijo no saberlo. ¿Tú no viajaste con él, verdad? Piel Divina asintió. ¿Entonces cómo sabes toda esta historia? ¿Quién te la contó? ¿Lima? Piel Divina dijo que no, que a él se lo había contado María Font (me explicó quién era María Font) y que a ésta se lo había contado su padre. Después me dijo que el padre de María Font estaba en un manicomio. En una situación normal me hubiera puesto a reír ahí mismo, pero cuando Piel Divina me dijo que quien había echado a correr el rumor era un loco sentí un escalofrío. Y también sentí pena y pensé que estaba enamorado.

Claro que no hay que ser Rosado para reconocer la inverosimilitud de la hipótesis de Piel Divina, pero, ¿hay modo de negarla? Lo que muestra este fragmento es

⁴⁹⁴ Y sin embargo la historia de Cesárea está distribuida a lo largo de todo el libro, como si algo significativo para la trama se desplegara en esa historia.

que toda hipótesis sobre los hechos que intente dar coherencia a toda la novela, resulta más o menos excesiva, más o menos ridícula.⁴⁹⁵ Por decirlo de otro modo: si se ha de ser sensato, se ha de limitar la sospecha a ciertos objetos (y no a todos), pero entonces tampoco podrá explicarse la articulación total de la novela.

Esa trama que postula Piel Divina, es una secuencia que permitiría ordenar el caos de la serie. Pero esa secuencia queda trunca, postula grumos narrativos en un magma serial.

Lo que hace verosímil esa explicación de los hechos es la actitud sospechosa, las costumbres, los oficios y aventuras de los personajes. Pero, ¿dónde puede detenerse esta sospecha si todos los personajes parecen esconder algo, o, al revés buscar algo maníacamente? La hipótesis de Piel Divina (como cualquier otra que pudiera proponerse para la articulación de los módulos) está, en verdad, colocada más allá de los enunciados aléticos. Las hipótesis que pudieran producirse sobre cualquiera de los hechos tienen siempre algún asidero, pero nunca pueden ser cabalmente comprobadas. Si se lo piensa de este modo, toda la novela se presenta no sólo como una máquina de contar historias, sino como un dispositivo que *hace* contar historias, que demanda relatos que puedan articular secuencialmente módulos sólo conectados paradigmáticamente.

5. La delegación

Así, en un primer nivel, la acumulación de los relatos produce una serie de cuestionamientos que permite postular una secuencia oculta pero improbable. Estos vacíos están formulados a partir de los temas y las indagaciones de la literatura policial. Ya lo dijimos, a esto, la novela suma otro nivel, la delegación de la voz. Esa delegación es explícita y rápidamente lleva a la pregunta por quién es el que cede la voz.

⁴⁹⁵ Y también que lo siniestro da el tono de la novela: como señala el mismo Rosado (la imagen de la sensatez: es un crítico literario) que el origen de la historia sea Font, antes que desacreditar la versión de Piel Divina la agrega énfasis.

En primera instancia, esa instancia parece localizada y cerrada: un individuo o grupo de individuos (¿los detectives salvajes tras los que se titula la segunda parte?) intenta reconstruir los pasos de Lima y Belano. Sin embargo, a poco andar comienza a hacerse patente que esta hipótesis es imposible.

Algunos de estos rasgos han sido señalados por la crítica: algunos testimonios requieren de traducciones cuyos traductores no han sido explicitados, algunos testimonios retoman textos anteriores, uno de los testimonios tiene como interlocutor a Belano.⁴⁹⁶ La secuencia misma resulta sospechosa: ¿a quién le interesa encontrar a Belano y Lima en 1976 y en 1996? Si la primera parte de la pregunta puede admitir una respuesta como “los secuaces de Alberto”, el desarrollo posterior de las entrevistas sólo puede justificarse con la aparición de otros “detectives” o de la variación de sus intereses. En verdad será necesario atender a una hipótesis como la de Piel Divina para entender el desarrollo de las entrevistas. En el límite, la sospecha antieconómica, el único modo de entender la articulación de las entrevistas es suponer que cada módulo tiene un entrevistador diferente.

En el mismo sentido el despliegue de las entrevistas en el libro resulta sospechoso. ¿Por qué el testimonio de Amadeo Salvatierra está dividido en 13 fragmentos? ¿Por qué aparece fragmentado el módulo de Xóchitl García si lo que se cuenta (el tercer fragmento continúa el tema del segundo) no depende del momento de su enunciación ficcional?⁴⁹⁷ ¿Por qué las intervenciones de Luis Sebastián Rosado son

⁴⁹⁶ Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto (en “Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”, incluido en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau; *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008) han presentado estos procedimientos como una burla de los procedimientos propios del testimonio, género de moda en el momentos de publicación de la novela.

⁴⁹⁷ El despliegue temporal de los módulos también resulta inestable. Algunas entrevistas (la de Norman Bolzman o la de Joaquín Font de 1985) distinguen nítidamente la distancia temporal (“Todo comenzó en febrero pasado”, 284), pero otros, la mayoría, no tienen marcas que especifiquen una situación enunciativa. El tercer testimonio de Rosado comienza afirmando: “En México, en efecto, hubo una explosión demográfica de poetas. Esto se hizo patente, digamos, a partir de enero de 1977. O de enero de 1976.” (277). El testimonio está fechado en marzo de 1979 y Rosado no dice “hace dos años” o algún deíctico similar. Ese efecto produce una desrealización del testimonio que, de ser palabra fiel se

las únicas que llevan precisiones “ambientales” como “fiesta en casa de los Moore, más de veinte personas, jardín con luces a ras del césped” (169) o “estudio en penumbras” (276, 347,363)?

Lo mismo puede preguntarse con respecto a la organización de los capítulos. Si algunos, como el capítulo 15 (completamente dedicado a indagar las consecuencias que tuvo para los antiguos miembros del real visceralismo la desaparición de Lima en Managua), tienen un tema acotado y específico; otros, como el 23 apenas mencionan a Lima y Belano y sus narradores aparecen por única vez. Como ya dijimos, los monólogos de este capítulo son menos testimonios que parábolas sobre el oficio de escribir. Este capítulo es, por lo tanto un extremo de las posibilidades narrativas de *Los detectives salvajes*: la tensión llevada al extremo de la ligazón paradigmática entre módulos. En efecto, no existe, en apariencia, otra relación entre los módulos, y entre el capítulo y el resto de la novela que el que existe entre comentario y novela.

Entre ambos, y de manera similar a lo que sucedía en otros niveles, gran cantidad de capítulos tienen una articulación difícil de explicar. En efecto, ¿por qué están en el mismo capítulo (el 19) el testimonio de Salvatierra sobre la falta de sentido del poema de Cesárea Tinajero, la extensa y desdichada autobiografía de Edith Oster y la glosa que hace Felipe Müller de la glosa que realizara Arturo Belano de un cuento de Theodore Sturgeon?

afantasma y por momentos parece superponer el tiempo de la enunciación y el tiempo enunciado, como es el caso de Xóchitl García (que parece contar fuera del tiempo). En este sentido, no es de menor importancia esta parva utilización de deícticos e inclusive de fechas, que produce el efecto de que la acción sucede mientras se la cuenta.

Así, la sospecha se desplaza de los narradores al lector, que se pregunta por los motivos que han guiado las entrevistas o por su disposición en el texto, es decir por el modo de funcionamiento de su propia lectura.⁴⁹⁸

6. La novela recursiva

Como fragmentos de polaridad negativa, los diferentes módulos de *Los detectives salvajes* parecen colocados en un mismo lugar y repelerse con una fuerza que sugiere una íntima simetría. Esa fuerza es una pluralidad de hermenéutica difusa, una serie de contradicciones que parecen requerir una lectura que ordene una historia de crímenes y conspiraciones.

Y si esto es algo que puede encontrarse en otras novelas de Bolaño, lo que resulta novedoso es que, a partir de la estructura de encuesta que tiene la novela, puede decirse que el principio de articulación de los diferentes módulos despliega la misma lógica que rige la narración en cada módulo. Es decir que si todos los narradores están buscando desesperados algo, o creen encontrar sentidos ocultos en todo lo que perciben, la enunciación de la novela también parece construirse en un pacto por el cual hay que buscar en los resquicios y los engranajes de las historias, en los marcos de esa construcción, un sentido oculto aparentemente relacionado con lo que sucedió en Sonora (ya que es a partir de la salida de Lima y Belano que comienza “la encuesta”).

Así, un nivel resulta transposición del otro, la tensión del género aparece potenciada, duplicada entre los diferentes niveles: la estructura de pesquisa se duplica en cada historia, las dificultades para comprender la forma del testimonio o el orden de los capítulos, se reproduce en los episodios incomprensibles que pueblan las historias.

Habría que decir que en realidad casi todo está “desbordado” en *Los detectives salvajes*. Ese desborde, parece, debería leerse como un señalamiento de las

⁴⁹⁸ Y en este sentido esta sospecha es el revés de las de los personajes: ambas abren el texto a una dimensión metatextual. La primera se pregunta si los episodios tienen un orden, la segunda cuestiona si la lectura lo tiene.

constricciones de la lectura. Para decirlo de otro modo: están ahí para señalar la inutilidad de buscar un sentido clausurado, así como los fragmentos secuenciales que pueden armarse están ahí para señalar que no es posible señalar ningún sentido definitivo para los hechos.

Esa duplicación remite al infinito, puesto que, de hecho, cada módulo de *Los detectives salvajes* suele contener otras historias (algunas de ellas de investigación) más o menos incomprensibles (las anécdotas de Quim, los relatos que cuenta Belano sobre la frontera de Sonora) y múltiples referencias metatextuales que remiten a los mecanismos con los que están contruidos, como en un fractal, tanto los episodios como los modos de lectura que el texto propone (un cuento de Theodore Sturgeon es para Felipe Müller un relato “sublime y un poquito siniestro”, el poema de Cesárea esconde una broma). En última instancia este mecanismo cuestiona los procedimientos mismos de la enunciación y vuelve circular la reflexión de la novela.⁴⁹⁹

En ninguno de estos niveles encontraremos, sin embargo, una respuesta inequívoca. Pero la pregunta permite (como en la novela policial) articular la trama. Es el vacío (un vacío retrospectivo, relacionado con el crimen y la conspiración, con la amenaza y la sospecha —como señalan todos los módulos) lo que se esconde detrás de la secuencia fragmentada que parece poder armarse.

Ese vacío parece proponer una revisión del género policial, en la medida en que el relato que puede armarse deriva en dos modos de construcción: o se acepta la parcialidad de las versiones o se acepta una versión antieconómica de la verdad. En cualquier de los dos casos, la máquina del relato se ha librado de la verdad (y de la falsedad) y es una productora de relatos que permite leer cualquier fragmento y construir sobre él una historia, un sentido posible.

⁴⁹⁹ De ahí el misterio del último poema real visceralista: no importa qué hay detrás de la ventana, sino el marco de referencia de la ventana, es decir el horizonte enunciativo.

Conclusiones

La recurrencia de los rasgos considerados en los diferentes textos permite postular una continuidad, tal vez una nueva forma de relato. Se trata de una categoría inestable, que no logra (todavía) estabilizar sus paratextos. Algunos de los ejemplos de esta tendencia, entonces, escapan al género, al menos en su adscripción metadiscursiva.

Se trata de relatos sostenidos en *presuposiciones del género*, en sus *condiciones de posibilidad*, mas no en su actualización. El cambio cualitativo que presenta este tipo de novelas es que la segunda historia que clausuraba el relato y volvía el mundo al orden nunca aparece (o no termina de calmar la amenaza, como sucede en *Las islas*), y la figura del investigador se vuelve inoperante por miedo (*Sueños Digitales*), por debilidad (*Amphitryon*, *El hombre de Montserrat*), por espanto (*Las islas*, *Nunca segundas muertes*).

La pregunta que guiaba al género policial en su forma canónica ahora se ha disuelto en tenues indicios y resulta imposible determinar a qué sentido oculto atribuir el desacomodamiento de los hechos e indicios de la trama, ya sea porque estos permanecen más allá de las revelaciones definitivas, ya sea porque la posibilidad de “revelar” una verdad ajena a los poderes que la conforman parece absurdo. Más aún, en la medida en que no existe una pregunta cierta, parece difícil determinar si todas las anomalías irradian del mismo secreto centro u obedecen a diferentes causas (*El disparo de argón*, *La literatura nazi en América*). Así, el secreto de estos relatos no parece ubicable en una sola instancia, ya sea temática o enunciativa.

A la par de los relatos policiales más o menos tradicionales que aparecen durante la década, y también de las parodias y pastiches, aparece esta nueva modalidad en la que el cañamazo que ligaba razón-relato-verdad con el lector se deshace y entonces la verdad circula temeraria por instancias mudas. Estos relatos

cuestionan, por diferentes medios la posibilidad de que sus personajes puedan aprehender lo real por la vía de un relato guiado por la razón.

Leído desde el relato policial, este descrédito de la palabra cuestiona no sólo el lugar de la razón, sino también el de la justicia y el Estado. Esa segunda historia, se ha dicho, legitimaba la violencia del estado al diferenciarla de la violencia criminal. En su impotencia para develar los hechos, para constituir un relato consistente sobre lo real, la versión del relato policial que dan Gamerro o Bolaño cuestiona en verdad las formas del estado. Porque, si quien debía organizar los hechos y, en última instancia, la vida social, se nos presenta como impotente, ¿quién garantiza que el Estado no sea el mayor de los criminales?

Esta duda recorre todas las modalidades del policial propias de la década, pero tal vez sea en los relatos estudiados en esta tesis donde los interrogantes se vuelvan más radicales. En ellos, la segunda historia desaparece “dejando un hueco”, *se percibe* la falta de la segunda historia que ordenaría los hechos ininteligibles⁵⁰⁰. En este sentido, estos textos se estructuran en tensión con esa *otra historia* que podría haber aparecido en el texto pero no lo hizo (aunque deja en el texto presente sus marcas).⁵⁰¹

Así, los textos que aquí estudiamos representan un cambio cualitativo frente a otros relatos, inclusive frente a algunos modelos propuestos contemporáneamente. Los relatos de Gamerro o de Padilla son mecanismos narrativos atravesados por un juego enunciativo que difiere infinitamente su significación. Estos textos abren una constelación de relaciones disyuntivas en las que ciertos hechos pueden pertenecer a

⁵⁰⁰ Esta desaparición es cualitativamente diferente del cambio que se da en la novela negra norteamericana desde mediados de los 40 (y en el neopolicial iberoamericano). No se echa en falta aquí ningún investigador, porque no hay enigma ni secreto: hay una tensión que, en lugar de lanzar hacia atrás la atención (como en el policial), la lanza hacia delante, hacia la futura víctima o el futuro criminal.

⁵⁰¹ Hommi Bhabha (“Lo poscolonial y lo posmoderno. El problema de la agencia”, en *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002), en otro contexto, describe de este modo lo que llama “la cuestión de la agencia” en textos poscoloniales y posmodernos: “Este discurso es en realidad un discurso del indeterminismo, de lo inesperado, discurso que no ni ‘pura’ contingencia o negatividad ni eterna postergación”.

lógicas en suspenso, todavía inactuales (y tal vez inactualizables). La carencia tenaz de la historia que daría sentido a los hechos abre los textos hacia un nuevo modo de intervención política. En efecto, el trabajo que estos textos realizan con el género policial cuestiona los modos en que la literatura (pero también la razón, el estado y el crimen) se apropia lo real.⁵⁰²

Si Borges y Onetti representaban la última resolución moderna (en una expansión de lo nuevo hacia la historia literaria, condensada en un género), y el período que comienza en los 70 (en el que la práctica del género va unida al escepticismo y la ironía) es el fin de esa fe en la renovación literaria, los relatos “a secreto” de los noventa evitan (al tiempo que señalan) la adscripción genérica que podría volver a plantear la paradoja. Así, la paradoja de la tradición moderna, en virtud del diferimiento que estos textos plantean en verdad no se resuelve, si no que justamente se pospone indefinidamente.⁵⁰³

Así las cosas, la “tradición moderna” no se olvida; es más, es la condición de posibilidad de estos textos. La paradoja planteada por de Man condiciona la escritura, pero su solución no es el motor de estos relatos. Por el contrario, la relación de escamoteo con el género sugiere que el objeto de estas narraciones es indicar, sin resolver, el hiato entre el mandato de innovación y su imposible cumplimiento. La posibilidad de que la paradoja quede irresuelta sugiere que estos textos tal vez ya no sean modernos. Poco queda del género, entonces (sólo una filigrana, un delicado trazado de contradicciones); pero, claro, entonces también queda poco de lo moderno.

⁵⁰² Y son en este sentido representantes cabales de lo que en nuestro primer capítulo llamábamos “relatos estupefactos”.

⁵⁰³ Ver Homi Bhabha, op. cit.: “[...] la actividad del desfase temporal no es tanto arbitraria como interruptiva, una clausura que no es conclusión sino una interrogación liminar fuera de la frase.”

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

1. Corpus literario

1.1. Corpus principal

Bolaño, Roberto: *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.

Gamerro, Carlos: *Las islas*, Buenos Aires, Simurg, 1998.

Villoro, Juan: *El disparo de argón*, Madrid, Alfaguara, 1992.

1.2. Corpus complementario

Bolaño, Roberto: *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 1996.

Bolaño, Roberto: *La literatura nazi en América*; Barcelona, Seix Barral, 1996.

Bolaño, Roberto: *Monsieur Pain*, Barcelona, Anagrama, 1999.

Gamerro, Carlos: *El secreto y las voces*, Buenos Aires, Norma, 2002.

Liano, Dante: *El hombre de Montserrat* [1994], Barcelona, Roca Editorial, 2005.

Padilla, Ignacio: *Amphityron*; Madrid, Espasa Calpe, 2000.

Paz Soldán, Edmundo: *Sueños digitales*, Madrid, Alfaguara, 2001.

Prego Gadea, Omar: *Nunca segundas muertes*, Montevideo, Trilce, 1995.

Villoro, Juan: *La casa pierde*, México, Alfaguara, 1999.

2. Bibliografía crítica

2.1. Sobre literatura contemporánea latinoamericana

AAVV: *Crack. Instrucciones de uso*, Barcelona, Mondadori, 2005.

AAVV: *Lo que sobra y lo que falta en los últimos veinte años de la literatura argentina*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004.

Balza, José: "La libertad del narrador", en Carmen Ruiz Barrionuevo, Francisca Noguerol Jiménez, M^a Ángeles Pérez López, Eva Guerrero Guerrero, Ángela Romero Pérez (Eds.): *La Literatura Iberoamericana en el 2000. Balances, Perspectivas y Prospectivas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

Becerra, Eduardo: "Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos", prólogo a *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de trapo, 1999.

Beverley, John: "¿Posliteratura? Sujeto subalterno e impasse de las humanidades", en Beatriz González-Stephan (Ed.): *Cultura y Tercer Mundo 2. Nuevas identidades y ciudadanías*, Caracas, Nueva Sociedad, 1996.

Cánovas, Rodrigo: *La novela chilena. Nuevas generaciones*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

Caparrós, Martín: "Nuevos adelantos y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril" *Babel*, Número 10, Buenos Aires, julio de 1989.

Centeno, Daniel: "Sudamericana encuentra su plaza", en <http://www.analitica.com/cyberanalitica/matriz/2713795.asp>, consultado el 17-12-08.

Chávez Castañeda: Ricardo y Celso Santajuliana: *La generación de los enterradores*, México, Nueva Imagen, 2000.

Collyer, Jaime: "Casus belli" en *Apsi*, N 415, Santiago, 24 de febrero-8 de marzo, 1992.

Croci, Paula: "Detrás de las estrategias del mercado: la literatura en América Latina", en *Pensamiento de los confines*, Número 22, Buenos Aires, junio de 2008.

De Rosso, Ezequiel: "De cómo el pasado se vuelve futuro: sobre *McOndo* y el 'Manifiesto Crack'", *Boletín de reseñas bibliográficas*, Buenos Aires, ILH, Número 9/10, 2007.

- De Rosso, Ezequiel: "Un paseo por el campo (7 notas sobre la literatura latinoamericana durante los 90)", en *Boletín de reseñas bibliográficas*, Buenos Aires, ILH, N° 9/10, 2007.
- De Rosso, Ezequiel: "Porque lo viejo vale para la novedad: para leer el Crack". En Celina Manzoni (comp.): *Violencia y silencio*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- De Rosso, Ezequiel: "Prefiguraciones obscenas: la pornografía cinematográfica en tres relatos contemporáneos". Preprint, ponencia presentada en las VI Jornadas de Investigadores en Comunicación. Red de Investigadores en Comunicación. Argentina, 2002.
- Fernández, Teodosio: "Narrativa hispanoamericana de fin de siglo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Número 604, Octubre 2000.
- Fornet, Jorge: *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana, Letras cubanas, 2006.
- Fuget, Alberto y Gómez, Sergio: "Presentación del país Mc Ondo", en *McOndo*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.
- Giraldo, Luz Mary: "Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996)", en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo (Comp.): *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Diseminación, cambios, desplazamientos*. Vol. 2. Colombia, Ministerio de Cultura, 2000.
- Glantz, Margo: "La onda diez años después", en *Esguince de cintura*, México, CONACULTA, 1994.
- Guerrero, Gustavo: "La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Número 599, mayo 2000.
- Ludmer, Josefina: "Literaturas postautónomas 2.0", en <http://www.loescrito.net/index.php?id=159>, consultado el 18-12-08.
- Manzoni, Celina (Comp.): *La fugitiva contemporaneidad*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- Monsiváis, Carlos: "Literatura latinoamericana e industria cultural" en Néstor García Canclini (Comp.): *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- Moraña, Mabel: "Documentalismo y ficción: Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX", en *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la modernidad*, Caracas, eXcultua, 1997.
- Olivárez, Carlos (Ed.): *Nueva narrativa chilena*, Santiago, LOM, 1997.
- Pohl, Burkhard: "El discurso transnacional en la difusión de la narrativa latinoamericana", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Número 604, octubre 2000.
- Rodríguez, Cecilia: "Y con ustedes, señoras y señores, el Crack", en <http://www.analitica.com/cyberanalitica/neroli/3715512.asp>, consultado del 18-07-2004.
- Ruffinelli, Jorge: "Sainz y Agustín en su contexto", en *Crítica en Marcha*, México, Premiá, 1979.
- S/A: *Revive "Artemio Cruz" en política mexicana*, <http://www.azteca21.com/noticias/antes/buena170402-3.html>, consultado el 18-07-2004.
- Sarlo, Beatriz: "La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías", en *Punto de vista*, Número 86, dic. 2006.
- Soto, Rodrigo: "Mi generación del 'crack'", en http://www.mundicia.com/bitacora/2006/10/mi-generacin-del-crack_116217604732683473.phtml, consultado el 10-12-2008.

- Valencia, Leonardo: "El tiempo de los inasibles", en *El síndrome de Falcón*, Quito, Paradiso editores, 2008.
- Vila-Matas, Enrique: "Carta de Barcelona", en *Letras libres*, Número 19, julio de 2000.
- Volpi, Jorge: "Narrativa hispanoamericana, Inc.", en: <http://www.literateworld.com/spanish/2002/portada/sep/w01/toprightbox.html>, consultada el 18-07-2004.
- Williams, Raymond L. y Rodríguez, Blanca: *La narrativa posmoderna en México*, México, Universidad Veracruzana, 2002.

2.2. Sobre el relato policial

- Acosta, Leonardo: *Novela policial y medios masivos*, La Habana, Letras Cubanas, 1986.
- Auden, Wystan Hugh: "La vicaría de la culpa", en *La mano del teñidor*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.
- Boileau-Narcejac; *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Brecht, Bertolt: "De la popularidad de la novela policíaca", en Daniel Link (Comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La Marca, 1992.
- Cawelti, John: *Mystery, violence and popular culture*, Madison, University of Wisconsin Press, 2004.
- Chandler, Raymond: *El simple arte de matar*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Chandler, Raymond: "Comentarios informales sobre la novela de misterio", en *Chandler por sí mismo*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Chernaik, Warren, Swales, Martin y Vilain, Robert: *The Art of Detective Fiction*, London, Mac Millan, 2000.
- Coma, Javier: *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- De Rosso, Ezequiel: "Del policial a una rana. Ciencia, razón y relato." En Jitrik, Noé (Comp.) *Aventuras de la crítica. Escrituras Latinoamericanas del Siglo XXI*. Córdoba, Alción, 2006.
- Deleuze, Gilles: "Filosofía de la serie negra", en *La isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- Eco, Umberto y Sebeok, Thomas (Eds.): *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Gandolfo, Elvio: "Estudio preliminar", en *El cuento policial*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- Hoveyda, Fereydoun: *Historia de la novela policíaca*, Madrid, Alianza, 1967.
- Lacan, Jacques: "El seminario sobre *La carta robada*", en *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988.
- Link, Daniel (Comp.): *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La Marca, 1992.
- Most, Glenn y Stowe, William (Eds.): *The Poetics of Murder*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- Palmer, Jerry: *Thrillers. La novela de misterio*, México, FCE, 1983.
- Porter, Dennis: *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1981.
- Pykett, Lyn: "The Newgate novel and sensation fiction, 1830-1868", en Martin Priestman (Ed.): *The Cambridge companion to crime fiction*, New York, Cambridge University Press, 2003.

Wilson, Edmund: “¿Por qué la gente lee novelas policíacas?”, Buenos Aires, CEFyL, 1996, mimeo.

2.3. Materiales para una historia del relato policial en América Latina

Amar Sánchez, Ana María: “El crimen a veces paga. Policial latinoamericano en el fin de siglo”, en *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000.

Bermúdez, María Elvira (Comp.): *Cuento policíaco mexicano. Breve antología.*, México, Premiá, 1989.

Borges, Jorge Luis: “Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel*” [1940], en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Alianza, 1995.

Braham, Persephone: *Crimes against the State, Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2004.

Castillo Castro, Luis Felipe: “El actual policial latinoamericano, una tendencia”, en *Estudios. Revista de investigaciones literarias*, Año 1, Número 2, julio diciembre 1993.

Chavarría, Daniel y Justo Vasco: “Nota de los autores”, en *Contracandela*, Barcelona, Thassalia, 1995.

De Rosso, Ezequiel: “50 años de antologías policiales argentinas”. Preprint, ponencia presentada en el II Congreso Internacional Celehis de Literatura. Celehis. Argentina. 2004.

De Rosso, Ezequiel: “La vuelta del policial de enigma: de Oxford a los Altos de la Cascada”. Preprint, ponencia presentada en el Congreso Internacional Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Argentina. 2006.

De Rosso, Ezequiel: “Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción”: En Celina Manzoni (Comp.): *Rupturas*, volumen 7 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2009.

De Rosso, Ezequiel: “Un caso difícil: sobre los bordes del neopolicial hispanoamericano”. En Noé Jitrik (Comp.): *El despliegue*, Buenos Aires, NJ Editor, 2008.

Epple, Juan Armando: “La nueva novela policial: entrevista con Leonardo Padura Fuentes”, *Hispanamérica*, Número 71, 1995.

Epple, Juan Armando: “El neopolicial latinoamericano”, en Carmen Ruiz Barrionuevo, Francisca Noguero Jiménez, M^a Ángeles Pérez López, Eva Guerrero Guerrero, Ángela Romero Pérez (Eds.): *La Literatura Iberoamericana en el 2000. Balances, Perspectivas y Prospectivas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

Fernández Pequeño, José M: “Teoría y práctica de la novela policial revolucionaria (1973-1978)”, en *Crítica sin retroceso*, La Habana, Unión, 1994.

Fernández Pequeño, José: “La novela policial revolucionaria ante sí misma (1979-1986)”, en *Crítica sin retroceso*, La Habana, Ediciones Unión, 1994.

Ferro, Roberto: *Onetti/La fundación imaginada*, Córdoba, Alción, 2003.

Ferro, Roberto: “Un lugar no tan claro: *La caverna de las ideas*”, en Celina Manzoni (Comp.): *La fugitiva contemporaneidad*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.

Franzbach, Martin: “La realidad y su expresión en la novela policial cubana”, en Hans-Otto Dill, Carola Gründler, InkeGunia, Klaus Meyer-Minnemann (Eds.): *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt/Main: Vervuert Verlag, 1994.

- Gamero, Carlos: "Para una reformulación del género policial argentino", en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2006.
- Gandolfo, Elvio: "Perdónalos, Marlowe, porque no saben lo que hacen", en *El libro de los géneros*, Buenos Aires, Norma, 2007.
- Giardinelli, Mempo: "El neopolicial argentino: Violencia e ideología", en Carmen Ruiz Barrionuevo, Francisca Noguerol Jiménez, M^a Ángeles Pérez López, Eva Guerrero Guerrero, Ángela Romero Pérez (Eds.): *La Literatura Iberoamericana en el 2000. Balances, Perspectivas y Prospectivas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- Giardinelli, Mempo: "La novela negra en la América hispana", en *El género negro*, México, UAM, 1996.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: *Asesinos de papel*, Buenos Aires, Calicanto, 1977.
- Lafforgue, Jorge: "Prólogo", en *Cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997.
- Ludmer, Josefina: "Figuras del género policial en Onetti", en *Texto Crítico*, Número 18-19, Xalapa, julio / diciembre 1980.
- Lunar Cardedo, Lorenzo: "Estética y estática de la novela policial cubana", en <http://gangsterera.free.fr/RepNPCubana.htm>, consultado el 08-01-07.
- Malinowsky, Heike: "Un ejemplo de la literatura popular moderna: La novela policial cubana", en José Morales Saravia (Ed.): *Homenaje a Alejandro Losada*, Lima, Latinoamericana Editores, 1987.
- Navasal, José (Comp.): *Antología de los mejores cuentos policiales [1951]*, Santiago, Zig-Zag, 1974.
- Noguerol Jiménez, Francisca: "Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino", en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, Número. 15, 2006
- Olguín, Sergio (Comp.): *Escritos con sangre*, Buenos Aires, Norma, 2003.
- Onetti, Juan Carlos: "Mr. Philo Vance, detective" [1940], en *Cuentos secretos. Periquito el aguador y otras máscaras*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1986.
- Padura Fuentes, Leonardo: "Modernidad y posmodernidad: la novela policíaca en Iberoamérica" [1996], en *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, La Habana, Unión, 2000.
- Padura Fuentes, Leonardo: "Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica", en *Hispanamérica*, Número 84, diciembre 1999.
- Padura Fuentes, Leonardo: "Prólogo", en Lucía López Coll (Ed.): *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*, San Juan, Plaza Mayor, 2003.
- Palacio, Pablo: "Un hombre muerto a puntapiés", en *Obras completas*, Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Archivos—Sudamericana, 2000.
- Planells, Antonio: "El detective literario: panorámica del género policíaco de Poe a Borges", en *Escritura*, Año X, Número 19-20, enero- diciembre 1985.
- Rama, Ángel: "La caza literaria es una altanera fatalidad", en *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo, Arca, 1998.
- Reyes, Alfonso: "Sobre la novela policial" [1945], en James Willis Robb (Ed.): *Prosa y poesía*, México, Rei, 1987.
- Rodríguez Lozano, Miguel y Flores, Enrique (Eds.): *Bang! Bang! Pesquisas sobre la narrativa policíaca mexicana*, México, Universidad Autónoma de México, 2005.
- Sánchez, Luis Alberto: "Aventuras policiales", en *Proceso y contenido en la novela hispano-americana*, Madrid, Gredos, 1976.
- Sepúlveda, Magda: "De la novela policial", en Rodrigo Cánovas; *La novela chilena. Nuevas generaciones*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

- Valle, Amir: "Un nuevo nombre para el neopolicial cubano", en <http://www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?Id=1535>, consultado el 10-06-07.
- Vela, Arqueles: "Un crimen provisional" [1926], en Luis Mario Schneider: *El estridentismo. México 1921-1927*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1985.
- Villaurrutia, Xavier: "Prólogo", en *La obligación de asesinar, de Antonio Helú* [1946], en *Obras*, México, FCE, 1966.
- Walsh Rodolfo (Comp.): *Diez cuentos policiales argentinos*; Buenos Aires, Hachette, 1953.
- Yates, Donald (Comp.): *El cuento policial latinoamericano*, México, De Andrea, 1964.

2.4. Sobre los autores estudiados

- Aguilar, Gonzalo: "Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía", en Celina Manzini: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- Bradú, Fabienne: "El diaparado de argón, de Juan Villoro", en *Letras libres*, México, enero de 2006. (Publicado por primera vez en *Vuelta*, en octubre de 1991).
- Carrión, Jorge, "J.V. se arranca los ojos", en <http://www.sololiteratura.com/vill/villjvsearranca.htm>, consultado el 20-07-08.
- Cobas Carral, Andrea y Verónica Garibotto: "Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*", en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau: *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008
- Cortés Rocca, Paola: "Viaje a través de la patria", en *Trespuntos*; Buenos Aires, 18 de marzo de 1999.
- Cuadros, Ricardo: "La escritura y la muerte en *Los detectives salvajes*", en Fernando Moreno (Coord.): *Roberto Bolaño: Una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers, 2005.
- De Rosso, Ezequiel: "Huellas de sentido: *Amphitryon*, de Ignacio Padilla", en Celina Manzoni, (Comp.): *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa Latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- De Rosso, Ezequiel: "Tres tentativas sobre un texto de Roberto Bolaño", en Celina Manzoni (comp.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires. Corregidor. 2002.
- De Rosso, Ezequiel: "Una lectura conjetural: Roberto Bolaño y el relato policial", en Celina Manzoni (Comp.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- Dés, Mihaly: "*Juan Villoro: Paisaje del post-apocalipsis*", en *Lateral*, Número 122, febrero de 2005.
- Drucaroff, Elsa: "Narraciones de la intemperie", en *El interpretador*, Buenos Aires, julio de 2006.
- Espinosa, Patricia: *Territorios en fuga (Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño)*, Santiago de Chile, Frasis, 2003.
- Fisbach, Erich: "Une lecture de *La pista de hielo* de Roberto Bolaño", en Karim Benmiloud y Rápale Estève (Eds.): *Les astres noires de Roberto Bolaño*, Bourdeaux, Presses universitaires de Bourdeaux, 2007.
- Flores, María Antonieta: "Notas sobre los detectives salvajes", en Celina Manzoni: *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- Gamerro, Carlos: "14 de junio, 1982", en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2006.
- Gandolfo, Elvio: "La apretada red oculta", incluido en Celina Manzoni: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.

- Gras Miravet, Dunia: "Entrevista con Roberto Bolaño", en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, Número 604, octubre 2000.
- Havard, Tim: "El disparo de argón by Juan Villoro: A Symbolic Vision of Power, Corruption and Lies", en *Hipertexto* (6), en <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper6Havard.pdf>, Verano de 2007. Consultado el 20-07-08.
- Kohan, Martín: "El fin de una épica", en *Punto de vista*, Número 64, agosto 1999.
- Manzi, Joaquín: "La proyección del secreto. Imagen y enigma en la obra de Roberto Bolaño", en Fernando Moreno (Coord.): *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-americanes/Archivos, 2005.
- Manzoni, Celina (Comp.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*; Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- Manzoni, Celina: "Biografía mínimas/ínfimas y el equívoco del mal", en Celina Manzoni: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- Moreno, Fernando (Coord.): *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-americanes/Archivos, 2005.
- Olguín, Sergio: "La osadía del descontrol: suspenso y sólida escritura en una narración de tema político", en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de enero de 1999.
- Paz Soldán Edmundo y Faverón Patriau (Eds.): *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008.
- Pinto, Rodrigo: "Los detectives salvajes", en Celina Manzoni: *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- Treviño, Consuelo: "El disparo de argón: ojos que no ven", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Número 504, junio de 1992.
- Urroz, Eloy: *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México, Aldus, 2000.

2.5. General

- Abril, Gonzalo: "El ladrón de hachas: introducción a los aspectos cognitivos, afectivos y sociales de las sospechas", en Carlos Castilla del Pino (Comp.): *La sospecha*, Madrid, Alianza, 1998.
- Achúgar, Hugo: "El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista latinoamericana", en Hugo Verani: *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM, 1996.
- Adorno, Theodor: "Parataxis", en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003.
- Agamben, Giorgio: "Forma-de-vida", en *Medios sin fin*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Agamben, Giorgio: "Idea del enigma", en *Idea de la prosa*, Barcelona, Península, 1989.
- Agamben, Giorgio: "Infancia e historia", en *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.
- Agamben, Giorgio: "Tiempo e historia", en *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.
- Anderson, Benedict: *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 2006.
- Arendt, Hannah: *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2005.
- Bajtín, Mijail: "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Bartra, Roger: "Prólogo", en *Cultura y melancolía*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Beatriz Sarlo: "Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo", en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

- Benjamin, Walter: "Breves malabarismos artísticos", en *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1992.
- Benjamin, Walter: "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1986.
- Benjamin, Walter: "Experiencia y pobreza", en *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- Benjamin, Walter: *Para una crítica de la violencia*, Buenos Aires, Leviatán, 1995.
- Benjamin, Walter: "La revelación del conejo de pascuas o Breve teoría sobre los escondites", en *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1992.
- Benjamin, Walter: *Para una crítica de la violencia*, Buenos Aires, Leviatán, 1995.
- Bhabha, Hommi: "Lo poscolonial y lo posmoderno. El problema de la agencia", en *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- Bobbio, Norberto: "Estado, poder y gobierno", en *Estado, gobierno y sociedad*, México, FCE, 2006.
- Bourdieu, Pierre: "Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase", en *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.
- Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- Castilla del Pino, Carlos (Comp.): *La sospecha*, Madrid, Alianza, 1998.
- Cipolini, Rafael: "Apuntes para una teoría del manifiesto", en *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- De Ípola, Emilio: "La bamba", en *La bamba. Acerca del rumor carcelario y otros ensayos.*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- de Man, Paul: "Literary History and literary modernity", en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- De Rosso, Ezequiel: "La construcción del secreto", en *Metaliteratura*, www.metaliteratura.com.ar, 2007.
- Derrida, Jacques: "Llegar – a los fines del Estado", en *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*, Madrid, Trotta, 2005.
- Derrida, Jacques: "¿Cómo no hablar? Denegaciones", en *¿Cómo no hablar? y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Derrida, Jacques: *Dar la muerte*; Buenos Aires, Paidós, 2006.
- Derrida, Jacques: *El concepto de verdad en Lacan*, Buenos Aires, Homo Sapiens, 1977.
- Donoso Pareja, Miguel (Comp.): *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*, La Habana, Casa de las Américas, 1987.
- Eco, Umberto: "La abducción en Uqbar", en *De lo espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Lumen, 1988.
- Eco, Umberto: *Interpretación y sobreinterpretación*, Madrid, Cambridge University Press, 1997.
- Eco, Umberto: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- Enzensberger, Hans Magnus: **Política y delito**, Barcelona. **Seix Barral** 1968.
- Fabbi, Paolo: "El tema del secreto" y "Somos todos agentes dobles", en *Tácticas de los signos*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Freud, Sigmund: *Paranoia y psicosis obsesiva*, Barcelona, Alianza, 1981.
- Gargani, Aldo: "La copia y el original", en Gianni Vattimo (Comp.): *Hermenéutica y racionalidad*, Santafé de Bogotá, Norma, 1994.
- Ginzburg, Carlo: "Señales. Raíces de un paradigma indiciario", en Aldo Gargani (Comp.): *Crisis de la razón*, México, Siglo XXI, 1983.
- Goffman, Irving: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

- Gritti, Jules: "Dos artes de lo verosímil", en Silvia Niccolini (Comp.): *El análisis estructural*, Buenos Aires, CEAL, 1977.
- Groyz, Boris: "El maná de la sospecha", en *Política de la inmortalidad*, Buenos Aires, Katz, 2008.
- Hacking, Ian: "'Style' for Historians and Philosophers", en *Historical Ontology*, Cambridge, London, Harvard University Press, 2004.
- Huysen, Andreas: "Pasados presentes" y "Recuerdos de la utopía", en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE, 2002.
- Huysen, Andreas: *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.
- Iser, Wolfgang: *El acto de leer*; Madrid, Taurus, 1987.
- Jay, Martin: "La imaginación apocalíptica y la incapacidad de elaborar el duelo", en *Campos de fuerza*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Jitrik, Noé -Linda Hutcheon: *Para leer la parodia*, Buenos Aires, OPFyL, 2006.
- Jitrik, Noé: "Secreto", en *Fantasmas semióticos: concentrados*, México, FCE, 2008.
- Jolles André: "Kasus", en *Las formas simples*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.
- Kermode, Frank: *The Genesis of Secrecy*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.
- Kohan, Martín: *Zona urbana*, Buenos Aires, Norma, 2004.
- Kuhn, Thomas: "Racionalidad y elección de teorías", en *¿Qué son las revoluciones científicas?*, Barcelona, Altaya, 1995.
- Lugo, Alejandro: "Reflexiones sobre la teoría de la frontera, la cultura y la nación", en Scott Michaelsen y David E. Johnson (Comps.): *La teoría de la frontera: los límites de la política cultural*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- Lyotard, Jean François: *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Buenos Aires, Rei, 1987.
- Moraña, Mabel: "Documentalismo y ficción: Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX", en *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la modernidad*, Caracas, eXcultua, 1997.
- Osorio, Nelson T. (Ed.): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, biblioteca Ayacucho, 1988.
- Piglia, Ricardo: "Una trama de relatos" y "Sobre el género policial", en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- Portinaro, Pier Paolo: *Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- Rancière, Jacques: "La comunidad de los iguales", en *En los bordes de lo político*, Buenos Aires, La Cebra, 2007.
- Redding, Arthur: *Raids on human Consciousness*, University of South Carolina, 1998.
- Rodseth, Lars y Bradley Parker: "Theoretical considerations in the study of frontiers", en Bradley Parker y Lars Rodseth (Eds.): *Untaming the frontier in Anthropology, Archaeology and History*, Tucson, The University of Arizona Press, 2005.
- Rosa, Nicolás: "La ficción proletaria", en *La Biblioteca*, Buenos Aires, Número 4/5, verano 2006.
- Sassen, Saskia: "Nuevas formaciones sociales", en *Una sociología de la globalización*, Buenos Aires, Katz, 2007.
- Schaeffer, Jean-Marie: *¿Qué es un género literario?*, Madrid, Akal, 2006.
- Schwartz, Hillel: *La cultura de la copia*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Steimberg, Oscar: "Diez proposiciones sobre el género", en *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, ECA, 1991.
- Tinianov, Juri: "Sobre la evolución literaria", en Tzvetan Todorov (Comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1991.

- Todorov, Tzvetan: *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- Vattimo, Gianni: *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Verón, Eliseo: *La semiosis social*; Barcelona, Gedisa, 1996.
- Weber, Max: “La política como profesión”, en *El sabio y la política*, Córdoba, Eudecor, 1966.
- White, Hayden: “El valor de la narrativa en la representación de la realidad”, en *El sentido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992.
- White, Hayden: “La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica”, en *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Williams, Raymond: “Tradiciones, instituciones y formaciones”, “Dominante, residual y emergente” y “Estructuras de sentimiento”, en *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.
- Yurkievich, Saúl: “Estética de lo discontinuo y fragmentario: el ‘collage’”, en *Suma crítica*, México DF, FCE, 1997.

ÍNDICE

Introducción	i
Un objeto inestable y una lectura conjetural	ii
Parte I: Los pretextos	1
Capítulo 1: Algunas tendencias de la narrativa latinoamericana en los 90	2
1. El fin	3
2. La euforia	8
2. 1. Para llegar a McOndo	10
2.1.1. En los medios	14
2.1.2. Pleno / Plano: La parataxis	18
2.1.3. El narrador abstraído	21
2. 2. Para hacer Crack	26
2.2.1. Las técnicas del fin	29
2.2.2. La secuencia histórica	31
2.2.3. De la pornografía al dolor	37
2.2.4. La melancolía	43
2. 3. El éxito	45
3. La duda	50
3. 1. Saber y narración: la contraseña	51
3.2. La biblioteca: conocimiento y relato	54
3. 3. El estupor	59
3. 4. Coda	63
Capítulo 2: Los dos umbrales de la ficción policial latinoamericana	67
1. Primer umbral: Mercado, género, vanguardia.	68
1.1. De la vanguardia al género: la reflexión crítica	71
1.1.1. Algunas críticas	71
1.1.2. Relatos vanguardistas	77
1.1.3. Dos cuentos: “Un hombre muerto a puntapiés” y “Un crimen provisional”.	79
1.2. La paradoja moderna: literatura y género policial	86
2. El segundo umbral	90
2.1. Una nueva atención al género	91
2.1.1. La novela revolucionaria	91
2.1.2. <i>Asesinos de papel</i>	93
2.1.3. Literatura policial seria, negra y de denuncia.	96
2.2. El fin de una solución	98
2.3. Fin de siglo	101
2.3.1. En Cuba y fuera de Cuba	101
2.3.2. Cuentos policiales argentinos	103
2.3.3. Lo culto, lo policial, lo neopolicial	104
2.3.4. El contexto	110
Parte II: Los textos	113
Capítulo 3: Enigma y secreto	114
1. El misterio	115
2. El enigma	117
2.1. La condición enigmática	117
2.2. La aparición del enigma	121

3. El caso	123
4. El estado, el criminal, el investigador	126
5. Razón, verdad, metarrelato	129
5.1. El sujeto de la razón	129
5.2. Dos versiones de la verdad	133
5.3. Dos caras de la razón	136
5. 4. Retórica e ideología	143
5.5. Después de la razón.	144
6. El secreto	146
6. 1. Introducción al secreto	147
6.2. Exemplum sobre la traición y la sospecha	148
6.3. El texto del secreto	150
7. La conspiración	153
7.1. La vida social de la sospecha	153
7.2. Relatos conspirativos	154
7.3. Estado y conspiración	155
Coda: un ejemplo extemporáneo	158
Capítulo 4: La forma de la verdad	159
Primera: <i>Las Islas</i> de Carlos Gamerro: la verdad sospechosa	160
1. El encargo	162
2. El caso	165
3. La copia	168
4. Dos líneas	171
5. El número 26	174
6. El diario	178
7. La pasión	182
Segunda: La conspiración como destino	188
1. Los servicios de inteligencia	188
2. La política virtual	191
3. La enunciación conspirativa.	196
3.1. La simulación	196
3.2. La expansión	200
4. Por una sospecha verdadera	202
Capítulo 5: El espacio de la sospecha	205
Primera: <i>El disparo de argón</i>, de Juan Villoro: la conspiración como orden.	206
1. Enigmas	206
2. Córneas	210
3. Suárez	213
4. Instituciones	214
5. El Estado	216
6. La persistencia	219
Segunda: Territorios inciertos	224
1. La frontera	224
2. El policial en la frontera	228
3. Líneas espectrales	230
4. Del otro lado de la frontera	242
5. El borde del género	245

Capítulo 6: La sospecha como máquina literaria	248
Primera: Serie y secuencia: <i>La literatura nazi en América</i>, de Roberto Bolaño	249
1. El novelista policial	250
2. La imprecisión	258
3. Bolaño en su sistema	259
4. Serie y secuencia: <i>La literatura nazi en América</i>	262
Segunda: La indeterminación: <i>Los detectives salvajes</i>, de Roberto Bolaño	270
1. Cómo está hecho los detectives salvajes	270
2. La sospecha	273
3. La pesquisa	277
4. Ser Piel Divina	284
5. La delegación	286
6. La novela recursiva	289
Conclusiones	291
Bibliografía	295