

La novela policíaca, negra y criminal

Arraigamiento en la literatura latinoamericana a partir
de la obra de Rubem Fonseca y Roberto Bolaño





La novela policíaca, negra y criminal

Arraigamiento en la literatura latinoamericana a partir
de la obra de Rubem Fonseca y Roberto Bolaño

Humberto Alexis Rodríguez



Aclaración

El presente documento corresponde al informe final del proyecto de investigación con código 4-160-124-09, apoyado por el Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico (CIDC) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.



© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
© Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico
© Humberto Alexis Rodríguez

ISBN: 978-958-787-413-6

ISBN digital: 978-958-787-414-3

Primera edición, diciembre de 2022



Dirección Sección de Publicaciones

Rubén Eliécer Carvajalino C.

Coordinación editorial

Andrés Delgado Darnalt

Corrección de estilo

Proceditor

Diagramación

Sonia Lucía Güiza Ariza



Editorial UD

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Carrera 24 N.º 34-37, Bogotá D.C., Colombia

Teléfono: (601) 3239300 ext. 6202

Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

*Sistema de Bibliotecas de la Universidad Distrital
Francisco José de Caldas
Catalogación en la publicación (CEP)*

Rodríguez Rodríguez, Humberto Alexis

La novela policíaca, negra y criminal: Arraigamiento en la literatura latinoamericana a partir de la obra de Rubem Fonseca y Roberto Bolaño/ Humberto Alexis Rodríguez Rodríguez – 1a. ed.-- Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2022.

133 páginas; 24 cm. (Diálogos)

ISBN: : 978-958-787-413-6 ISBN digital: : 978-958-787-414-3

1. Crítica literaria – Estudio literario - 2. Literatura latinoamericana --Historia y crítica - 3. Literatura brasileña -- Historia y crítica - 4. Literatura chilena -- Historia y crítica

801.95: CDD 21 edición.

Todos los derechos reservados.

Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la Sección de Publicaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Hecho en Colombia

Contenido

Introducción	13
La ebullición de los géneros	13
El policíaco y sus lectores	18
Plan y alcances de este ejercicio	21
Capítulo 1	
Del relato policíaco a la novela negra	23
Siglos previos	24
De relatos policíacos, novelas negras y trasfondos criminales	25
Lo negro en la novela	27
El cuento policial según Borges	29
De Poe a Chesterton	31
El caso Sherlock Holmes	33
Edad de oro	35
La llegada de la novela negra	36
El simple arte de matar	38
Reflejos en un ojo privado: la metáfora del <i>private eye</i>	43
El caso Dashiell Hammett	46
Raymond Chandler	48
Capítulo 2	
En torno al método comparativo	53
El método comparativo	53
El concepto de arraigamiento	55
El asunto de las influencias	57
El arraigamiento como categoría analítica	58

Capítulo 3

La llegada a Hispanoamérica	61
Primeras décadas	61
Estado actual del género	64
Carvalho, el sabueso español: detective y gastrónomo	65
Los traperos de la sociedad	68
Ir hasta los mares del Sur en metro	71

Capítulo 4

Rubem Fonseca: un <i>bufus</i> citadino	75
<i>Bufo & Spallanzani</i>	75
Reflexiones sobre la escritura	77
Calles de Río	80
Reflexiones de un escritor latinoamericano	84

Capítulo 5

Roberto Bolaño: crítica violenta	89
El desgarramiento de las formas	90
Los laberintos del metarrelato	92
Enfermedad literaria y rencor	96
El furibundo y moribundo país de las letras	99
Caminos erráticos	100
El cadáver literario o la muerte del autor	102
Antípodas literarias	104

Capítulo 6

Siete enigmas de lectura y escritura	107
Creación del personaje	107
Siete problemas para Gabriel Cantor	108
La novela o el cuento problema	109
Siete interrogantes de lectura y escritura	109
Primer problema: piezas de un rompecabezas	109
Segundo problema: trama mortal	110

Tercer problema: lienzo de sangre	111
Cuarto problema: al pie de la ciudad	111
Quinto problema: la muerte de Carlos Centeno	112
Sexto problema: un montaje digital	112
Séptimo problema: el viajero del tiempo	113
Persiguiendo las formas del relato: un decálogo	113
Escribir sosteniendo en el relato un color local y una misma temperatura moral	114
Leer buscando pistas, reconociendo indicios y atando cabos	114
Escribir teniendo en mente las técnicas policiales de Edgar Allan Poe	114
Mantener el <i>fair play</i> (Van Dine, 1938)	115
Respetar las reglas estructurales del relato	115
Respetar el reglamento policial (Todorov, 1974)	115
Explorar ambientes, efectos y variantes del enigma (Lafforgue y Rivera, 1996)	116
Sacar provecho de las confusiones y sus variantes	116
Perderse en un clima de corrupción, perversión e inmoralidad (Chandler, Duhamel, Padura)	116
Leer y descubrir al asesino con distintos motivos	117
Anexos	119
Anexo I. Una selección para lectores, profesores y talleristas	119
Anexo II. El crimen en movimiento	123
Clásicos del cine negro	124
Lo negro en TV	125
El serial, secuela de la novela negra	126
Referencias	129
Sobre el autor	133





Introducción

La ebullición de los géneros

El relato policíaco y la novela negra se han imbricado en el seno de las manifestaciones más importantes del arte contemporáneo como un género consolidado y con creces en el cuento, la novela, el cine, el cómic y los seriales; así mismo, ha entrado a formar parte de la cultura urbana a través del lenguaje del grafiti, la música popular y la televisión a través de todos sus formatos. Hoy es, sin duda, un referente de interés para la mayoría de nuevos públicos lectores. Sus representantes en todas las latitudes y hemisferios van más allá del uso de estereotipos narrativos y clichés dramáticos y sensacionalistas, para entrar a situar sus personajes en conflictos de profunda trascendencia y llevarlos a afrontar problemas políticos, sociales, estéticos, filosóficos y existenciales.

La novela policíaca y el género negro, cuyas raíces se hunden en la historia de la literatura, tuvieron un desarrollo crucial en Europa y América del Norte a lo largo de los siglos XIX y XX. Hoy encontramos que más de un autor, incluso consolidado en otros géneros como el suspenso, el fantástico, el gótico o la novela histórica, se deja seducir por el misterio, las balas perdidas o enigmas escritos en la piel de los cadáveres.

Desde la resolución a través de los juegos y las alusiones a lo esotérico, la magia y los alardes de ingenio de Auguste Dupin; los estudios sobre la calidad de la ceniza o el tratado sobre venenos que aplicaba juiciosamente Sherlock Holmes a fines del siglo XIX; o los estudios sobre psicología común que aplicaban *monsieur* Poirot,

Miss Marple o el padre Brown a principios del XX; hasta la más avanzada ciencia forense de la serie televisiva *CSI: Crime Scene Investigation*, las trazas de ADN, huellas digitales computarizadas y sistemas electrónicos de reconocimiento facial de los policíacos contemporáneos, el género ha avanzado de la mano de la ciencia y la tecnología de cada época.

El Premio Nobel de Literatura entregado a la polaca Olga Tokarczuk en 2018 prueba la vitalidad y la pujanza del género en la tradición nórdica. En *Sobre los huesos de los muertos* (2009), la autora recurre a una improvisada detective para resolver una serie de asesinatos que ponen en cuestión las relaciones del hombre con la naturaleza. Janina Duszenjko suma a su vasto saber culinario lecturas de William Blake y una profunda reflexión sobre el exterminio de los animales salvajes en la frontera checopolaca. En tal avanzada, que incluiría la consolidación de lo negro y criminal en países como Finlandia, Suecia, Noruega y Dinamarca, quiero destacar la obra de Niklas Natt Och Dag, quien en 1973 y 1974 reconstruye la Estocolmo de finales del siglo XVIII para realizar un estudio de la descomposición moral (y física) del hombre a través de una ficción histórico policíaca.

De acuerdo con Thomas Pavel, a la novela no le basta con representar la existencia; necesita reinventarla para comprenderla mejor. No obstante, a lo largo de la historia, esta ficcionalización de la realidad se ha llevado a cabo de maneras diversas, quizá con un poco más de ingenuidad e imaginación abstracta en los autores antiguos; con una extremada concreción y precisión histórica a lo largo de todo el siglo XIX, con el auge del realismo literario; y, finalmente, con una propensión a juegos formales y experimentos narrativos ya entrado el siglo XX con los autores modernos (Pavel, 2005, p. 41). En este sentido, la novela policíaca pone énfasis en la lucidez de sus argumentos, lo lúdico, los acertijos, la sorpresa, los giros repentinos que tensan el relato, ese otro “giro de tuerca” del que habla Henry James cuando sabe que al horror o al disparate siempre es posible adicionar algo más de presión, otra versión de la historia.

Por su propia naturaleza, es decir, por el hecho de poner en el centro de su trama la conducta criminal, la espectacularidad oscura, la ruindad en sus múltiples facetas, la curiosidad mórbida de la sociedad, la novela criminal corre el riesgo de entrar a formar parte de lo que llamamos “literatura de entretenimiento”, mero *divertimento*, sensacionalista o amarillista —*kitsch*, como diría Milán Kundera (1985) en su *Arte de la novela*—. En este análisis defiendo y propongo una relación crítica, un paralelo entre la novela policíaca, negra y criminal y la sociedad o cultura de la cual emerge.

En primer lugar, lo policíaco está ligado a un tipo de lectura, a un modelo de lector que espera una escisión, un corte, un gesto, un golpe de ingenio al final del

relato: una sorprendente revelación como la que tiene lugar cuando el detective Erik Lönrot en *La muerte y la brújula* —el más famoso relato policiaco latinoamericano— descifra el nombre de la cuarta víctima al final de sus pesquisas, o cuando los lectores de *The Turn of the Screw* (*Otra vuelta de tuerca*) descubren ciertas fisuras en la naturaleza y la voz de la narradora y protagonista de esta historia de Henry James que, si bien tiene más que ver con fantasmas, puede ser leída sin problemas como un policiaco fantástico.

En segundo lugar, el personaje central de estas obras —negras y criminales— está situado, con salvas excepciones, al margen del *statu quo* del establecimiento. Los personajes de Manuel Vázquez Montalbán, Rubem Fonseca, Leonardo Padura y Thomas Pynchon ya no pertenecen más al sistema administrativo o al aparato policiaco y judicial; lo conocen bien, y aun así, lo abandonaron o fueron expulsados de él. El *private investigator* (PI), *private eye* o detective privado quizá nunca ha contado con licencia, pero ha recorrido cárceles, estaciones de policía y juzgados. Su situación particular en esta frontera lo convierte en conocedor de la ciudad y sus bajos fondos; de la sociedad, sus contradicciones y desigualdades; y de las ambiciones y la sordidez de las pasiones humanas. Generalmente, es poco optimista en torno a la posibilidad de hallar verdad y justicia.

Para estudiar literatura policiaca es necesario establecer fronteras entre un enorme conjunto de formas y denominaciones: relatos de suspenso, policiacos y detectivescos; novela negra, de misterio, de espionaje y *thrillers*. La mayoría de estas denominaciones son calcos de la tradición literaria y comercial norteamericana en donde se usan expresiones como *mystery and crime fiction*, *suspense*, *detective stories*, *crime fiction*, *detective and spy stories*, *suspense and thrillers* y *hardboiled stories*.

Actualmente, lo policiaco como tonalidad, rasgo y esquema de fondo aparece en tramas disímiles, perceptibles en relatos de grandes maestros como William Faulkner (pensemos en la trama de *Luz de Agosto* o *Santuario*), Truman Capote (con la emblemática *A sangre fría*), Heinrich Böll (autor de *El honor perdido de Katherina Blum*), Umberto Eco (con sus dos obras emblemáticas, *El nombre de la rosa* y *El péndulo de Foucault*), Orhan Pamuk (con la trama de *Me llamo rojo*), Antonio Tabucchi (autor de *Sostiene Pereira*, *El nocturno hindú* y *La cabeza perdida de Damaceiro Monteiro*), solo por dar algunos nombres de autores afamados a los que, regularmente, no incluiríamos como escritores de policiacos o creadores de detectives o investigadores. Pareciera que, en su afán por estudiar el alma humana, los grandes escritores tampoco pueden renunciar a diseccionar, de vez en cuando, uno o varios cadáveres.

Desde autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross MacDonald y Patricia Highsmith —en Estados Unidos— y Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Andrea Camilleri, Leonardo Sciascia o Antonio Tabucchi —en Europa—, se ha recurrido al relato negro como telón de fondo para describir problemáticas sociales y captar la temperatura moral del mundo moderno. También en Latinoamérica, como se puede apreciar en algunos de los mejores representantes del género, lo policíaco o detectivesco y la novela negra y criminal se han arraigado y adquirido un *color local*, un fenómeno que está lejos de ser un simple calco o pastiche de los modelos extranjeros. Basta recorrer breve y superficialmente el interés que sobre estos argumentos han mostrado escritores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou, Mempo Giardinelli, Alberto Fuguet y Ricardo Piglia, en Argentina; Rubem Fonseca, en Brasil; Paco Ignacio Taibo II, en México; y Leonardo Padura en Cuba, creador de Mario Conde, investigador de playa y tierra caliente por las calles de La Habana. En Colombia, Germán Espinosa, Mario Mendoza, Santiago Gamboa y Hugo Chaparro Valderrama han realizado valiosos esfuerzos para “arraigar” este género y han llegado, incluso, a sentar los esbozos del padre Brown de la sabana “bogotanensis” o, en su defecto, han intentado sacar de las mangas de sus chalecos que un Marlowe, un Carvalho o un Montalbano nativo que resuelva los crímenes y entuertos que acontecen en las tierras del Zipa.

En Latinoamérica el género cuenta con novelas que podríamos calificar de clásicas. Veamos de cerca un ejemplo señero: *Abril rojo* (2006) del peruano Santiago Roncagliolo, cuya trama remite a los senderistas, al fujimorismo y la corrupción política y social del país, ya no a través de un investigador flemático y distinguido, sino de un fiscal de provincia: Chacaltana, un oficial atrapado por el sistema que se enfrenta tanto a un orden judicial caótico como a referencias míticas y legendarias detrás de una serie de asesinatos con trasfondo político y social.

No podemos reducir la novela negra a los argumentos policiales. Lo policíaco es, en muchas ocasiones, el punto de partida para entrar en temáticas mucho más profundas desde un interés filosófico, literario y existencial. Las novelas de Ernesto Sábato —*El túnel* (1949), *Sobre héroes y tumbas* (1963) y *Abbadón el Exterminador* (1975), cuyos argumentos mantienen mucho de ese recorrido oscuro, de esa penetración por el insondable comportamiento humano, y el descreimiento y pesimismo típico que abunda en la literatura negra, sin caer en deslices de sensacionalismo o en tramas e intrigas elementales— y la obra de Roberto Bolaño ejemplifican este fenómeno. Si bien la obra de este último no puede adscribirse exclusivamente al género policíaco (salvo a través de algunos de sus pastiches, de las parodias de *La literatura nazi en América* y de los enrevesados juegos de 2666), el clima de sordidez, de parodia detectivesca metaliteraria y el aire de investigación como ejercicio obsesivo y de

resultados absurdos nos trasladan a otro tipo de crímenes, muertos, desaparecidos, detectives y misterios.

El objetivo central de este libro es reconocer cómo tres variantes genéricas —el policíaco, la literatura negra y la narrativa criminal— constituyen modelos que se han adaptado y han encontrado su camino propio y original en contextos tan diferentes como la España de los años setenta, las décadas recientes en las grandes urbes latinoamericanas —Río de Janeiro, Buenos Aires, Santiago de Chile, México o Bogotá— y entre autores tan disímiles como Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou, Rubem Fonseca, Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Germán Espinosa. ¿Hasta qué punto las normas y formatos que señala el género detectivesco y el referente de la novela negra, en particular la tradición norteamericana de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, que llega a América Latina no solo a través de la literatura sino mediante el cine, se modifican para dar cuenta de contextos culturales originales?

No se trata solamente de ofrecer un itinerario por un paisaje urbano distinto al de las grandes ciudades norteamericanas, sino de reconocer las travesías propias, la idiosincrasia de estos recorridos por un amplio conjunto de laberintos poblados de víctimas y victimarios, policías y ladrones; de definir esos patrones de color local, ese efecto que hace que Carvalho, Guedes, Rufus o Ulises Lima sean inseparables de Barcelona, Río de Janeiro o México.

El narrador e ilustrador uruguayo Carlos María Federicci asegura que en su obra ha traducido y adaptado mucho de los que ha leído a su realidad circundante, y que ha puesto mucho de su parte, enfocando siempre la realidad que le ha tocado vivir (Acevedo, 2015). El arraigamiento consiste exactamente en ese proceso de adaptación y apropiación en donde algunos esquemas y temas encuentran un ambiente propio, un alimento en la sociedad y el momento histórico que comparten; una geografía y un tono moral afín al mundo que describen.

Por ejemplo, los primeros relatos policíacos argentinos tienen un aire de rastreador; las experiencias de Carvalho en España, más concretamente en Barcelona, recogen los rezagos de la dictadura franquista y los tiempos del desarrollismo; las novelas de Fonseca se sitúan en el clima de corrupción y desasosiego del Brasil de los años ochenta o en la década inmediatamente posterior a la dictadura de Getulio Vargas; en *Los detectives salvajes* se retrata, a su vez, el periodo de tensión a lo largo de dos décadas de la historia de México entre 1975 y 1995 y, en particular, el recorrido de una serie de personajes despatriados que persiguen un sentido para su existencia en los desiertos de Sonora o en los bajos de Barcelona.

Mientras la novela negra norteamericana está ligada a la implantación de la Ley Seca, al apogeo del gangsterismo y a la venalidad del sistema político, en otras latitudes y en otras lenguas su esquema ha servido como pretexto para sentar las reglas del juego de la sociedad actual. Como lo señala Vázquez Montalbán, la novela negra cambia el sentido del delito: del ámbito psicótico que exploraba la novela policíaca se pasa al delito entendido como parte de las dimensiones sociales de las urbes modernas. La novela negra toma postura crítica frente a un desarrollo capitalista infame, los delitos internacionales y la ilegalidad reinante del orden político (Vázquez Montalbán, 1988).

El arraigamiento cultural de un género está en directa relación con la manera como se naturalizan ciertos elementos en las obras literarias. Los personajes, el ambiente, los recorridos, las rutinas, los dilemas de fondo y las lógicas de las tramas asumen un color local.

La fractura de la “ajenidad” ambiental fue resuelta entre nosotros de conformidad con tres o cuatro recetas previsibles o posibles: la más austera la imaginó Borges, al sincronizar los diferentes escenarios clásicos del género en esa suerte de paisaje abstracto (verdadera impugnación de todo “color local”) en el que transcurren las peripecias de “La muerte y la brújula”; la más radicalizada y verosímil, a su vez, la ideó Valdemiro Ayala Gauna al inventar el comisario Frutos Gómez y al ambientar sus aventuras policiales entre las barracas correntinas de Capibara-Cué, prácticamente en las antípodas del contexto “aristocratizante” de la novela problema inglesa, con sus residencias de campo, sus bibliotecas artesonadas y sus puñales de platino, o de las grandes ciudades despiadadas en las que se ambientan las crapulosidades de la novela “dura” y del *roman noir*. (Lafforgue y Rivera, 1996, p. 92)

Así las cosas, este estudio analiza la forma de arraigamiento o naturalización de un género que sigue imponiendo un modelo universal, que por su propia naturaleza y cercanía a la realidad demanda un tono, un lenguaje, unos escenarios propios e identitarios e, incluso, una respuesta a los conflictos de cada época y lugar: una forma de apropiación.

El policíaco y sus lectores

Afirma Jorge Luis Borges en su ensayo sobre el cuento policial que debemos a este género, el policíaco, nuestra concepción del lector moderno. Tal vez en la novela tradicional o en el relato típico el narrador tiene la posibilidad de demorarse, recorrer muchas líneas, avanzar en muchos sentidos, hacer largas digresiones sin que esto afecte la unidad de la obra. A veces, la trama es solo un pretexto para divagar

sobre algún asunto. Citemos a modo de ejemplo de esta equivocidad de caminos obras como *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust; *Ulises*, de James Joyce; *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch; *Paradiso*, de José Lezama Lima; y *Rayuela*, de Julio Cortázar, obras en las que, sin lugar a duda, el narrador —aun siguiendo un proyecto narrativo— se da tiempo para ahondar en otros caminos, dispersarse y hallar en estas aventuras verbales lo más intenso de su creación. En *La montaña mágica* de Thomas Mann importa menos el argumento —el viaje de Hans Castorp a un sanatorio de los Alpes— que las elucubraciones desplegadas a lo largo del acontecimiento.

Por el contrario, en el relato policíaco —al menos en las formas más apegadas a las reglas del género— no hay espacio para tales distracciones. Todo detalle, indicio o perífrasis está encaminada de manera obsesiva a la resolución de un enigma, de un misterio en relación con un crimen. De acuerdo con Borges, el lector de relatos policíacos acostumbrado a las tramas de estos relatos y formado en la escuela de Arsenio Lupin, Sherlock Holmes, Hércules Poirot, Sam Spade, Philip Marlowe o el padre Brown, cuando lee, aplica un método de lectura a cada texto apoyado en un método de investigación, una forma particular de conjetura (Borges, 1998).

El ejemplo que usa Borges está tomado de *Don Quijote*. Nosotros usaremos el inicio de *Cien años de soledad*: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (García Márquez, 2007, p. 9). El lector de novelas policíacas vería entre líneas algunos interrogantes: ¿Por qué va a ser fusilado el coronel Aureliano Buendía? ¿Qué crimen cometió el coronel? ¿Quién ordena su fusilamiento? ¿Es el coronel objeto de una intriga para encubrir al verdadero criminal? ¿Qué tiene que ver el hielo y el recuerdo de aquella tarde remota con la resolución de estos enigmas?

En sus apostillas a *El nombre de la rosa*, Umberto Eco señala:

La novela policíaca constituye una historia de conjetura, en estado puro. Pero también una *detección* médica, una investigación científica e, incluso, una interrogación metafísica, son casos de conjetura. En el fondo, la pregunta fundamental de la filosofía (igual que la del psicoanálisis) coincide con la de la novela policíaca: ¿quién es el culpable? Para saberlo (para creer que se sabe) hay que conjeturar que todos los hechos tienen una lógica, la lógica que les ha impuesto el culpable [...] A estas alturas se habrá comprendido por qué mi historia inicial (¿quién es el asesino?) se ramifica en tantas otras historias, todas ellas historias de otras conjeturas, todas ellas alrededor de la estructura de la conjetura como tal. (Eco, 1985, pp. 59-60)

Incluso Roland Barthes en su famoso trabajo sobre la estructura del relato (*Análisis estructural del relato*) recurre a las novelas de Ian Fleming (creador de James Bond) para aclarar su tesis en torno al papel de los indicios sobre la trama y el sentido de la obra. El lector y el sabueso comparten la misma agudeza, el mismo tino para los detalles. Pequeñas señales —una palabra, un adjetivo, un comentario en principio intrascendente, un detalle del vestuario— pueden revelar la identidad de un personaje. Barthes, a modo de ejemplo, señala que Ian Fleming en *Goldfinger* (1959) retrata un exceso de aparatos telefónicos y describe el desorden del escritorio en la oficina del servicio secreto. Estos dos detalles no actúan directamente sobre la trama del relato, pero en cambio revelan cierta verticalidad de las relaciones, el sentido de una burocracia policiaca con un complejo entramado comunicativo y tecnológico.

Comprender un relato no es solo seguir el desentrañarse de la historia. Es también reconocer “estadios”, proyectar los encadenamientos horizontales del hilo narrativo sobre un eje implícitamente vertical: leer (escuchar) un relato, no es solo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. [...] En *La carta robada* Poe analizó certeramente el fracaso del prefecto de policía, incapaz de recuperar la carta: sus investigaciones eran perfectas, dice, *en la esfera de especialidad*: el prefecto no omitía ningún lugar, “saturaba” por entero el nivel de la “pesquisa”; pero para encontrar la carta, protegida por su evidencia, había que pasar a otro nivel, sustituir la psicología del policía por la del encubridor. (Barthes, 1979, p. 15)

Hasta hace poco tiempo (digamos hacia los años sesenta), hablar del género policial o de la novela negra significaba salirse, deliberadamente, del espectro de la “gran” literatura para adentrarse en los suelos movedizos y las prácticas de los lectores aficionados, escasamente acreditados en lo académico; implicaba —y aún se corre este riesgo— penetrar en el rango amplio de los textos de placer y las demandas del mercado, donde autor y lector se confabulan cómodamente en los estereotipos y clichés del relato. No obstante, desde hace medio siglo los semiólogos han volcado su interés en las relaciones entre *mass media* y cultura y el papel de medios como el cine y la televisión, las revistas y los cómics, y, de paso, han dedicado numerosos trabajos a sus efectos sobre la formación de gustos, los grandes públicos y las prácticas culturales.

La polémica en torno a los textos de placer y las lecturas serias no es exclusiva de la literatura negra o policiaca; todo depende del punto de vista. Grandes obras de la literatura deben su valor y aporte en la medida en que han dado cuenta de la tradición y riqueza popular. No en vano se ha sostenido —con toda razón— que una de las piezas fundamentales del género detectivesco es *Edipo Rey*; los argumentos

se encuentran en la misma *Poética* de Aristóteles y son rastreables a lo largo de toda la historia de la literatura. Las fronteras entre la “gran” literatura y la literatura “de consumo” siempre será difuso y las terminologías, aunque necesarias, siempre resultan cuestionables.

Elementos como el enigma alrededor de un crimen, el ordenamiento de una investigación, la convivencia con la impunidad que tarde o temprano se revela como fuente de injusticia o de desequilibrio social, la desaparición del protagonista, el desconocimiento de su propio origen, la apelación a testigos, el proceso de reconstrucción de la historia y la preparación climática hacia un momento de revelación o anagnórisis aparecen ya completamente en la obra de Sófocles y son identificados por Aristóteles como elementos sustanciales de la mimesis narrativa.

Plan y alcances de este ejercicio

El primer capítulo desarrolla un acercamiento a las dos formas genéricas del *relato policial*, en particular a la obra de Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle, y al surgimiento del *relato negro*, de la mano de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, los maestros de *Black Mask*.

El capítulo segundo amplía los conceptos de arraigamiento y color local desde las tesis de la literatura comparada. A lo largo de este ejercicio, más que un análisis estructural o estilístico de las obras, se lleva a cabo una exégesis con miras a reconocer influencias, persistencias, reminiscencias, alusiones a las raíces de un género y sus variantes locales. Desde el horizonte de la literatura comparada es posible reconocer en la historia de la literatura relaciones análogas, en distintos momentos históricos y escenarios culturales.

El tercer capítulo analiza el surgimiento del género en el ámbito hispanoamericano, especialmente en Buenos Aires y con la publicación de la serie *Séptimo Círculo*, cuyo marco de influencia daría pie a la vasta discusión entre regionalismo y cosmopolitismo. De la mano de Borges y Bioy Casares, no solo lo fantástico sino lo policiaco entra con pie firme a la historia de la literatura latinoamericana. Incluyo un acercamiento al detective español creado por Manuel Vázquez Montalbán, arraigado a las calles de Barcelona, experto en platos, especias y cavas de la península. Pepe Carvalho no se queda únicamente recorriendo las casas de los ricachones de Barcelona o los barrios suburbanos de la gran ciudad, sino que en muchas de sus historias toma conciencia del mundo: en obras como *Quinteto de Buenos Aires* dará cuenta del tema de los desaparecidos durante las dictaduras militares en Argentina; en otros periplos comentará críticamente la avanzada de Occidente sobre Arabia, Afganistán y la Polinesia.

El cuarto y quinto capítulos procuran establecer cómo se arraigan o desarraigan las formas novelescas en dos de las manifestaciones de nuestra literatura actual. En primer lugar, se aborda el caso del brasileño Rubem Fonseca (1925-2020) desde tres de sus piezas centrales: *Bufo & Spallanzani*, *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* y el *Diario de un libertino*, todas ellas obras clave de su periodo de madurez novelesca. Sin lugar a duda, la novela negra latinoamericana tiene su más claro representante en el creador de Gustavo Flavio, Rufus, Guedes y Mandrake; personajes proclives en distinto grado al sibaritismo, el libertinaje sexual, los placeres intelectuales, el juego y la ironía. Río de Janeiro como síntesis de Brasil: el mundo del carnaval, las grandes masas urbanas, los mundos de opulencia y miseria, los temas de la corrupción política, la cultura mediática, el retrato de los mundillos literarios, las atmósferas policíacas y los bajos fondos del crimen, todo aparece en sus justas proporciones en la rica obra de Fonseca.

En segundo lugar, hago un recorrido por la obra de Roberto Bolaño (1953-2003), chileno, radicado en México y luego en Barcelona, cuyas obras, pese a la desaparición temprana del autor, han seguido apareciendo de manera póstuma, aumentando con ello su leyenda. Roberto Bolaño se forma como escritor en México. De cuentos y formas breves como *El gaucho insufrible*, *Putas asesinas* y *La estrella del sur* hace tránsito hacia novelas de compleja estructura, no necesariamente policíacas en su trama, pero sí negras en su tono, en donde lo policíaco se reduce a lo detectivesco como aventura literaria, a la resolución de un enigma en torno a un autor, muchas veces a uno o varios cadáveres físicos o literarios: tales son los mundos creados en *La literatura nazi en América*, *Los detectives salvajes* y *2666*.

A lo largo de este ejercicio se hará un acercamiento mucho más juicioso a estos dos autores, como representantes del género negro en nuestros contextos más próximos, sin ignorar del todo el aporte al campo que han realizado autores como Piglia y Osvaldo Soriano, en Argentina; y Paco Ignacio Taibo II, Sergio Pitlor, Juan Villoro, Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Guillermo Fadanelli, en México. Un capítulo especial merecería la obra del cubano Leonardo Padura, creador de un detective de serie, el famoso Mario Conde, quien a lo largo de casi tres décadas lucha con el clima político, atmosférico y emocional en La Habana, así como la de Santiago Roncagliolo, creador del ya mencionado fiscal Chacaltana en la provincia peruana.

Finalmente, el sexto capítulo y sus apéndices proponen un material dirigido en particular a profesores de literatura y talleristas interesados en desarrollar procesos de creación literaria. Se ofrece un catálogo de pistas de escritura y un vademécum de literatura, cine y seriales de televisión que podría enriquecer las propuestas escriturales con un conocimiento amplio de la literatura policíaca, negra y criminal, un género crítico y exigente.



Capítulo 1

Del relato policíaco a la novela negra

Quizá nos lleve a equívoco la inmensa popularidad del género policíaco a la hora de evaluar su calidad literaria. Toda novela policíaca tiene unas estrategias comunes: un crimen sucedido en misteriosas circunstancias, la puesta en marcha de un proceso de investigación, la acusación de un inocente y el ingenio de un detective. A esto hay que sumar los siguientes: mezcla de juego adivinatorio, acción, intriga, suspenso, violencia, sexo, humor y algo de sensacionalismo en dosis distintas.

Roger Caillois habla del relato policíaco en su obra *Acercamientos al imaginario* (1974) y señala que en este ámbito se destacan dos grandes tendencias: la novela de aventuras y la novela policíaca. La diferencia radica, según Caillois, en dos movimientos de develación opuestos: mientras la primera nos ofrece un misterio que se despliega hacia adelante, que atenaza el futuro de los personajes, en la segunda ese movimiento ahonda en el pasado, en un interrogante que hay que situar en relación con algo que ya ha acontecido: un crimen.

La literatura contemporánea, concretamente hacia la tercera década del siglo, da un paso cualitativo altamente significativo: pasamos de la novela policíaca, del género detectivesco propiamente, al género negro, al *hardboiled*. En suma, se pasó de los desafíos intelectuales y de los enigmas de ingenio y lucidez a una imagen de la realidad social, cruda, descarnada, sin maquillajes ni afeites. Se pasa, entonces, del detective que representa y encarna con sus claros principios el orden moral, a

un investigador situado en los márgenes, a veces relajado, a veces tan pervertido como los propios delincuentes que persigue.

Siglos previos

Aunque se ha querido ver modelos remotos de lo policíaco en obras clásicas como *Edipo Rey*, los relatos de enigmas propuestos en *Las mil y una noches*, las novelas picarescas de los siglos XVI y XVII, o en obras como *Zadig*, de Voltaire, hay que remitirse a relatos del siglo XVIII para encontrar textos que giren en torno a narrativas sobre la psicología del crimen. En el siglo XVIII se desarrollaron, junto a algunos modelos góticos, unos tipos de policíaco de misterio: es el caso, por ejemplo, de la reconocida novela *Caleb Williams*, escrita por William Godwin, donde se denuncian los abusos del poder a través de las peripecias de un hombre sencillo que se ve enredado en una trama criminal. Los orígenes hay que buscarlos igualmente en las memorias que publicaba la policía en los periódicos. Entre los más famosos autores de este género sensacionalista, que acostumbró a la gente a leer noticias de asesinatos y ladrones, encontramos las *Memorias* de Eugene François Vidocq, que inspiraron a Víctor Hugo, Edgar Allan Poe y Émile Gaboriau.

Es evidente que autores como Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Gustave Flaubert y Fyodor Dostoievski se inspiraron, de tanto en tanto, en noticias provenientes del bajo mundo, en los escándalos que se discutían en los juzgados. Según Collins (2004), son varios los motivos que dan pie al surgimiento de la novela policíaca en pleno siglo XIX. El primero es el crecimiento de las grandes ciudades y, por lo mismo, de los barrios miserables. En este sentido, esta causa no se diferencia en general del surgimiento de la gran novela realista que Arnold Hauser, en su *Historia social de la literatura y del arte*, sitúa hacia 1830 y específicamente en cuatro ciudades donde se da una gran explosión urbana y un alto proceso de industrialización: París (de Balzac), Londres (de Dickens), Nueva York (de Poe, Herman Melville y Nathaniel Hawthorne) y, algo más tarde, San Petersburgo (de Dostoievski).

A las ciudades habría que sumar algunos datos conexos, por ejemplo:

- La aparición de la policía profesional y de los métodos de investigación: uso de huellas, análisis de fisonomías.
- El auge del folletín y de la prensa sensacionalista.
- El aumento de la alfabetización.
- La extensión del hábito de la lectura.
- En Estados Unidos, el surgimiento de las *dime-novels* (novelas de 10 centavos).

Algunos antecedentes podrían perseguirse igualmente en obras como *La catástrofe de Mr. Higginbotham* (1834), de Nathaniel Hawthorne, y *Un asunto tenebroso* (1841), de Honoré de Balzac; sin embargo, estas piezas, aunque describen escenas sórdidas y casos oscuros, de corte popular e intriga política, no juegan con enigmas policiacos propiamente dichos. Hay que buscar las bases del policiaco en los cuatro relatos emblemáticos de Edgar Allan Poe: *Los crímenes de la calle Morgue*, *La carta robada*, *El misterio de Marie Roget* y *El escarabajo de oro*; y, más tarde, en los desarrollos de Charles Dickens, autor de *El misterio de Edwin Drood*, y de Wilkie Collins, autor de *La piedra lunar* y *La dama de blanco*.

Fue justamente Edgar Allan Poe quien creó algunas de las convenciones más estables del género: uno, un crimen propuesto como tema de misterio; y dos, una resolución basada en un enfoque positivista. Creó, además, la imagen del policía investigador, Auguste Dupin: excéntrico, amante de la filosofía, con una poderosa capacidad de análisis; en otras palabras, un lector, un hombre rodeado de libros que está al tanto de todos los conocimientos que le brinda su época. Auguste Dupin vive en la pequeña sala 33 de la Rue Dunót, en el *faubourg* Saint Germain de París, anticipando la que Conan Doyle ubica en Baker Street 221 de Londres, en donde trabajará Sherlock Holmes acompañado del Dr. Watson.

De relatos policiacos, novelas negras y trasfondos criminales

De la Inglaterra de Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle, G. K. Chesterton y Agatha Christie, el relato policiaco habría derivado en Estados Unidos hacia un tipo de relato duro (*hardboiled*), al que nos referiremos en detalle en este libro, y que tiene como figuras cimeras a Dashiell Hammett y Raymond Chandler, cuyas obras dan origen a una fuerte tradición de detectives privados (*private eyes fictions*), en los que participan los *private investigators*, o PI.

Hoy podemos establecer una clara diferencia entre la novela policiaca o la aventura detectivesca (por sus rótulos en inglés: *crime fiction* y *detective mystery*) y la novela negra (en inglés, *hardboiled stories*). Mientras en el relato policiaco (o detectivesco) asistimos fundamentalmente a la resolución de un enigma (al estilo de *Los crímenes de la calle Morgue*, de Poe), a un juego de la inteligencia en donde un agudo lector de la realidad, un sabueso en el mejor de los sentidos (Arsenio Lupin, Sherlock Holmes, Hércules Poirot, Miss Marple o el padre Brown) encuentra la relación lógica que ata indicios y recorre las huellas del crimen, en el relato negro —una invención norteamericana—, el enigma es secundario: lo primario es la atmósfera, la penetración, no tanto en el criminal, sino en sus bases sociales, en el entorno de donde emana la criminalidad. Puede parecer sencillo identificar a Arthur Conan

Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammett y Raymond Chandler como ejemplos canónicos de estos dos modelos. Lo importante es reconocer que en medio de estos modelos se han dado, y siguen dándose, relatos que satisfacen necesidades diferentes y atienden generaciones totalmente nuevas.

Muchas de las llamadas “novelas negras” —en principio, por el título de la *série noir*, publicada en Francia por Gastón Gallimard, a cargo de Marcel Duhamel en 1945, quien optó por relatos norteamericanos y franceses que correspondían a los modelos *crime fiction* o *hardboiled*— equivalen a lo que en la literatura italiana de los años sesenta se llamaba *gialli* (es decir, amarillos): relatos de intriga y suspenso que tenían como protagonista a un detective vinculado, más allá de lo conveniente, con el mundo del hampa y los soplones, que ostentaba una ética y carácter ambiguos.

Tales relatos, publicados en papel de color amarillo o con una portada negra, focalizados en las descripciones y hábitos del mundo del hampa, la corrupción política, el tráfico de drogas, la prostitución, el proxenetismo y el mundo criminal, dieron lugar al epíteto *amarillismo*, común para referirse al periodismo que llama la atención con noticias de sangre. En Estados Unidos encontramos un modelo equivalente en los *pulp* —pulpa de la madera—, ediciones en rústica que aluden a relatos de terror, suspenso, asuntos policiales en serie, cómics o novelas ilustradas. Dos piezas contemporáneas hacen homenaje a esta cultura: *Pulp*, la novela de Charles Bukowski, y *Pulp Fiction*, película de Quentin Tarantino, obras que no esconden sus orígenes y trayectorias por los sótanos editoriales y los bajos fondos de la sociedad.

Sin embargo, la literatura universal se ha solazado en la descripción de esos personajes que vienen de tales fondos. Basta con mirar a Vautrin, personaje creado por Balzac, recorriendo varias de las novelas que conforman *La comedia humana*, ofreciendo a Rastignac una alternativa para medrar criminalmente en las callejuelas del París de 1830. Entre Poe y Robert Louis Stevenson —el primero, fundador del género con su clásico *Los crímenes de la calle Morgue*, y el segundo, su perfeccionador, con una obra cumbre y emblemática: *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*—, el policíaco se enriquece y pasa de girar en torno a una intriga criminal a penetrar en el alma de la perversión. Como afirma Stevenson en su novela, al hablar de los espíritus del bien y del mal que habitan en su personaje:

Del mismo modo como el bien brillaba en el rostro del uno, estaba el mal escrito con amplitud y claridad en la faz del otro. El mal, además (que debo seguir considerando la faceta letal del hombre), había dejado en aquel cuerpo

la huella de la deformidad y la podredumbre. Y, sin embargo, cuando observaba en el espejo ese feo ídolo, no era consciente de sentir repugnancia alguna, sino más bien de un palpar de aceptación. Esto, también, era yo. Parecía natural y humano. A mis ojos portaba una imagen más viva del espíritu, parecía más preciso y entero que el rostro, dividido e imperfecto, que había estado acostumbrado a llamar mío hasta entonces. Y en ese punto sin duda tenía razón. He observado que cuando llevaba el rostro de Edward Hyde nadie se me arrimaba sin sentir al principio un gran recelo físico. Esto, según lo entiendo, se debe a que todos los seres humanos, tal como los encontramos, son mezcla del bien y del mal, y solo Edward Hyde, en toda la humanidad, era mal puro. (Stevenson, 2008, pp. 118-119)

Si bien muchas de las novelas del género policíaco han entrado a formar parte de la literatura de consumo y publicación en serie tipo folletín, *giallo* o colección rocambolesca, también es cierto que muchas piezas literarias de incuestionable valor estético y trascendencia han pedido prestadas algunas de sus estrategias al género policíaco. Parece que no pocos literatos han vencido su reticencia a pintar a los malos: Dostoievski nunca escapó plenamente del tono abisal de las *Memorias del subsuelo* (1864); Bertold Brecht creó a Mackie Messer (Mickey the Knife, cuyo equivalente latino es Pedro Navajas), el protagonista de su *Ópera de los tres centavos* (1928); e incluso, Thomas Mann, con toda su repulsa hacia lo grotesco y la fealdad, escribió las *Confesiones del estafador Félix Krull* (1922).

Lo negro en la novela

En Estados Unidos, particularmente en las ciudades del oeste, se forjó un relato fuertemente realista que describía una atmósfera de hombres rudos, un mundo sin lugar para los débiles¹, con hombres acostumbrados a la vista del crimen que, en todo caso, guardan una nostalgia en torno a otro tipo de sociedad. En Barcelona y en América Latina, en ciudades como Río de Janeiro, São Paulo, México, Santiago y Bogotá, la corrupción rampante en todo orden, ha encontrado también una forma *hardboiled*, su propia novela negra, un tipo de policíaco oscuro que retrata un mundo donde persisten la lucha por los derechos sociales, sindicales y democráticos, la

1 Véase la expresión *No country for old men* (Sin lugar para los débiles) usada por Cormac McCarthy en su novela, retomada por Ethan y Joel Coen en la película homónima. La frase proviene de los versos de *Sailing to Bizantium*, de William Butler Yeats: *That is no country for old men* (Aquel no es un país para hombres viejos).

desigualdad y la reiteración en distintas modalidades de regímenes dictatoriales, sistemas de opresión burocrática, imaginarios en torno a la inseguridad, corrupción policíaca e investigaciones exhaustivas que se abren tras cada magnicidio y que precluyen después de años o décadas de impunidad.

La novela negra y criminal, lejos de verse agotada y condenada al anacronismo, ha encontrado un terreno fuertemente abonado, un tipo de trama y desenvoltura, un personaje (siempre un hombre relativamente al margen, una especie de *outsider*) que debe asumir, evaluar y enfrentar las profundas disyuntivas que se dan en un entorno enrarecido, rechazar graves diferencias sociales y problemas relacionados con la condición ética y moral de nuestras sociedades donde se naturalizan la corrupción, la degradación de la política, los grandes desfalcos, los ladrones de cuello blanco; donde no cesan las noticias de desaparecidos, falsos positivos, secuestros, desplazamientos, magnicidios, la eliminación sistemática de adversarios o contradictores, los asesinatos de voceros populares. Es la ciudad gravitando en una atmósfera de inseguridad, amenaza y sordidez.

Podríamos afirmar que buena parte de la literatura contemporánea colombiana y latinoamericana reciente ha sido influenciada por las estrategias del género policíaco o detectivesco. Es muy frecuente que los autores jóvenes reconozcan influencias que se remontan a Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Patricia Highsmith o Truman Capote (norteamericanos); Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza (españoles); o Andrea Camilleri, Leonardo Sciascia o Antonio Tabucchi (italianos), solo por citar a algunos.

Resulta preocupante, además, la poca atención que la academia ha puesto al estudio del género, salvo el hecho de hacer tabla rasa con muchas de las obras mediante epítetos de tono peyorativos sobre la novela policíaca: la “intriga criminal” o la “trama detectivesca”. Esta manía clasificatoria no solo pretende encasillar al lector, las obras y sus derivaciones, renunciando a una interpretación más seria, a otro acercamiento y análisis, sino que arroja a un mismo costal piezas de distinto talante y calidad; algunas piezas de gran factura solo reproducen estereotipos del género, toman únicamente sus esquemas básicos, estancando la creación original, mientras que otras, aunque siguen ciertas rutinas, son capaces de crear lo que en este trabajo llamaremos *color local*.

Propuesto por el propio Capote (1950), el concepto del color local remite al tinte peculiar que adquirirían sus novelas y viajes a partir de reconocer que el novelista, más que talento e inteligencia (opcionales), debe saber ver (no opcional), oler y oír la rica realidad. Uno de los objetivos de este ejercicio consiste, justamente, en

establecer el color local de nuestras novelas más recientes, en medio de las tendencias de uniformidad y del ruido que provoca la globalización.

América Latina y la atmósfera de sus grandes urbes tenía el terreno abonado para la novela negra, para el relato duro, para el *hardboiled* y para el drama detectivesco; no así para el policiaco o para la trama perfecta. Como apunta Chandler, mientras el policiaco hace del crimen un juego de ajedrez, el *hardboiled* lidia con la mente de los criminales. No se trata simplemente de “conseguir un cadáver”, sino de recorrer la realidad que ha dado origen al crimen. La novela negra se da el lujo, la libertad o “la pela” de recorrer los bajos fondos, la realidad que resulta implacable. En Leonardo Padura (creador de Mario Conde y su serie) el color local se vuelve, además, calor:

El calor es una plaga maligna que lo invade todo. El calor cae como un manto de seda roja, ajustable y compacto, envolviendo los cuerpos, los árboles, las cosas, para inyectarles el veneno oscuro de la desesperación y la muerte más lenta y segura. Es un castigo sin apelaciones ni atenuantes, que parece dispuesto a devastar el universo visible, aunque su vórtice fatal debe de haber caído sobre la ciudad hereje, sobre el barrio condenado... El calor lo aplasta todo, tiraniza al mundo, corroe lo salvable y despierta solo las iras, los rencores, las envidias, los odios más infernales, como si su propósito fuera provocar el fin de los tiempos, la historia, la humanidad y la memoria. (Padura, 2005, p. 13)

En otros contextos flota y se percibe cierto hálito de cloaca, polvo, niebla y humedad. En Fonseca, Piglia, Roncagliolo y Bolaño, el color local es una mezcla de sensaciones de arraigo y desapego que oscila entre sonidos carnavalescos, batucada, desazón, persecución política, alienación y locura.

El cuento policial según Borges

Tal como lo presenta el argentino en su ensayo sobre el relato policial en sus conferencias de la Universidad de Belgrano (1979), debemos a Poe dos cosas: una idea de la literatura como ejercicio intelectual y, de paso, el relato policial, “ese juguete riguroso”. Todos los que vinieron después —Stevenson, Dickens, Chesterton— bebieron del modelo de Poe quien, entregado al alcohol, la melancolía y la neurosis, invirtió esfuerzos en destacar sus virtudes intelectuales y aplicó una intensidad matemática a todo lo que escribió, ya fuera en prosa o en verso.

En su *Filosofía de la composición* confiesa que la escritura de *El cuervo* responde a un método en donde el poeta encuentra una relación directa entre los sonidos

de la lengua y lo ominoso a través de la sonoridad de las palabras y del sentido de la expresión *never more* ('nunca más'); de la misma manera, compone relatos de una arquitectura perfecta en donde pone en juego la lucidez y el Ángel de la Perversión. En muchos de sus relatos de terror ya aparece esta unidad: la batalla entre la inteligencia y la corrupción del espíritu.

Lo sorprendente de relatos como *El gato negro* y *El barril de amontillado* no solo es el fin que persiguen al poner en libertad los bajos instintos del crimen sino, justamente, la combinación de lucidez, inteligencia y análisis que sus protagonistas utilizan. Por ejemplo, en *El gato negro* el narrador no se deja seducir por lo sobrenatural; al contrario, lleva a cabo un arduo ejercicio de reflexión por las vías lógicas para resolver el enigma de la sogá y el gran gato impresos en el muro después del incendio. Por su parte, en *El barril de amontillado* asistimos a la trama del crimen perfecto, al uso en clave de los juegos de palabras y los signos masónicos. Aquí no hay policiaco porque los restos de Fortunato yacen intactos.

Anota Borges que este orgullo de la inteligencia lleva a Poe a crear a Auguste Dupin, el primer detective en la historia de la literatura universal: un aristócrata francés que antecede a Sherlock Holmes y al padre Brown y vive con un amigo en un barrio retirado de París —detalle que será retomado por Conan Doyle para crear al lado de Holmes al señor Watson—. En el relato fundacional, *Los crímenes de la calle Morgue*, Poe sitúa estratégicamente la acción en París —para evitar malentendidos con la policía de Nueva York— y el hecho de que Dupin sea un extranjero (Poe escribe en Estados Unidos) aporta un halo de misterio. La imagen del detective como un hombre especial se refuerza, en particular, por sus hábitos, rasgo que será adoptado por la mayoría de sus seguidores:

Cuando amanece, corren las cortinas, prenden las velas y al anochecer salen a caminar por las calles desiertas de París en busca de ese infinito azul, dice Poe, que solo da una gran ciudad durmiendo; sentir al mismo tiempo lo multitudinario y la soledad, eso tiene que estimular el pensamiento. (Borges, 1998, p. 73)

Poe es, al mismo tiempo, el creador del crimen enigmático con la historia de dos mujeres que han sido asesinadas en un cuarto inaccesible. Nace así la idea del misterio del cuarto cerrado con llave y el crimen brutal. El argumento central puede parecer elemental hoy, pero no fue así para sus primeros lectores, que se vieron sorprendidos por el ingenio de su propuesta: la idea de que todos los testigos (un español, el alemán, el holandés) han oído la voz de un extranjero.

Afirma Piglia (2005) que con *Los crímenes de la calle Morgue* Poe crea la imagen del otro que debe ser desentrañado, de lo enigmático como algo monstruoso. En medio de las multitudes de las ciudades modernas, el detective como lector debe descifrar lo incontrolable, captar los signos más allá de lo común: andar la ciudad y leer son dos trabajos análogos para el detective. En Borges, Lönnrot consume libros de tradición rabínica o talmúdica; Isidro Parodi devora periódicos y crónicas criminales en su reducto.

Poe dejó cinco ejemplos de este tipo de ficciones: además de *Los crímenes de la calle Morgue*, escribió *Tú eres el hombre*, que ahonda la idea del crimen cometido en una habitación cerrada; *La carta robada*, que aborda la relación entre la calidad de la observación y lo obvio; *El escarabajo de oro*, donde trabaja el asunto del enigma criptográfico; y *El misterio de Marie Rogêt*, que juega a prever la solución de un crimen real cometido en Nueva York y cuyos resultados son luego confrontados.

Con Poe se anticipan varios temas: el razonador no es un policía, sino alguien fuera de la institución, y no le interesa tanto la naturaleza del crimen (como sucederá en Hammett o en Chandler), sino el ingenio y la lucidez que demanda la resolución de un enigma. Borges afirma que Poe creó la idea del genio intelectual; muchos de sus seguidores o imitadores serán mejores para desarrollar la complejidad del enigma.

De Poe a Chesterton

El relato breve es un invento relativamente moderno en el sentido estricto de la palabra, al igual que la aparición del detective como protagonista (Kayman, 2003). En 1840, en Estados Unidos, apareció el volumen titulado *Tales of the Grotesque and Arabesque*, de Edgar Allan Poe; sin embargo, la influencia de este tipo de obras solo llegaría a Inglaterra al aparecer en 1891, en el *Strand Magazine*, las obras de Arthur Conan Doyle.

Resalta Kayman que las obras de Poe tienen poco que ver, no obstante, con lo policiaco: Dupin está más interesado en resolver los misterios propuestos y hay muy poco de policiaco, propiamente, en los casos; tampoco responden estos a cuestiones sociales o relacionadas con la aplicación de la justicia. Se trata mucho más de ilustrar las capacidades intelectuales del caballero, una fusión de matemática y especulación en torno al misterio. El tipo de problemas que enfrenta Dupin no corresponde a asuntos meramente policiales y cabe mejor en el ámbito de los análisis psicológicos y el estudio de los comportamientos patológicos, una línea que tendrá un largo desarrollo alrededor de temas como el suicidio, las alucinaciones y el vampirismo.

Tanto el relato breve como la historia de detectives estaban ligados a las revistas dirigidas a amplios públicos donde se combinaban diferentes tipos de ficción popular: historia, crónicas de viajes, relatos de aventura y literatura popular. Muchos autores como H. G. Wells y Arnold Bennett escribían siguiendo el estilo establecido en los círculos periodísticos, donde era frecuente que algunos detectives contaran con redactores encargados de resumir las crónicas criminales para los periódicos. Así las cosas, muchas de estas se ofrecían al público no como ficciones, sino como hechos reales que se desenvolvían a modo de sumarios abiertos o en calidad de memorias.

En 1850 Charles Dickens empleó en un artículo periodístico el título *Three Detective Anecdotes*, que inauguró una tradición de relatos publicados por supuestos oficiales. Aunque muchos de estos se autoproclamaban *detectives*, sus historias se exponían de manera lineal, sin mayor sensibilidad narrativa. Para que esto sucediera, habría que esperar a la llegada de Conan Doyle, quien desarrollaría el género alrededor de la resolución de un misterio.

El relato de detectives está íntimamente ligado al desarrollo de los cuerpos de policía y a la evolución de los métodos de investigación. El establecimiento del Departamento de Detectives de la Policía Metropolitana de Nueva York data de 1842, época de Poe. A lo largo del siglo XIX, algunos de estos relatos policíacos tienen como objetivo despertar la simpatía del público frente a este nuevo tipo de organizaciones y a la imposición de sus aparatos de vigilancia, promoviendo un conjunto de valores relacionados con la disciplina de la policía moderna, la defensa de los valores de la sociedad burguesa, la moralidad sexual y la racionalidad burocrática. No obstante, la línea que dejaba abierta Poe, la de explorar la aventura intelectual, va a tener un desarrollo especial: así como existen profesionales en todos los campos, también los habrá del crimen, que estarán dispuestos a usar las novedades científicas, el conocimiento de lenguas antiguas y disciplinas como medicina, anatomía, química y las invenciones derivadas del uso de la energía: detectores de mentiras, resucitadores electrocardíacos, rayos X y fotosensores.

Las historias de detectives de finales del siglo XIX crecieron junto al desarrollo de los centros urbanos, los sistemas de ferrocarriles, el telégrafo, las revistas populares y la publicidad contemporánea. Al tiempo que crecía esta sociedad, se formaba un público atento a los productos populares, diferente y paralelo al lector de novelas y más afín a la nueva sociedad de consumo. En el seno de esta sociedad se desarrollaban, al mismo tiempo, los entornos que hacen cada vez más frecuente hablar de grandes estafas, fraudes comerciales de alcance y especulación financiera. En Estados Unidos este mundo avanza a la par con la sociedad industrial y financiera, y en Inglaterra, alrededor del comercio del Imperio Británico. Son usuales las historias

que remiten al visitante australiano o al familiar que retorna de la India (como sucede en las obras de Eden Phillpotts).

Algunos elementos externos a la literatura tuvieron una fuerte influencia sobre este género: el avance de las ciencias a lo largo del siglo XIX, en particular de la medicina y los laboratorios; el progreso de los daguerrotipos y el desarrollo de la fotografía; el nacimiento del teléfono y del telégrafo; y a fines de siglo, la invención del carro y el cinematógrafo, que auguran un nuevo escenario no solo para las comunicaciones, sino también nuevas formas de entender los entornos urbanos. Mientras la literatura más tradicional sigue algunos modelos menos avanzados, la literatura de folletín (los relatos detectivescos) dan cuenta, ampliamente, de todos estos fenómenos.

Para Borges, los dos mejores alumnos de Poe son Wilkie Collins y G. K. Chesterton. El primero —autor de *La dama de blanco* y *La piedra lunar*, obras de cuidada elaboración— escudriña con versatilidad los vericuetos narrativos con no pocas sorpresas y con tramas que ahondan en el trasfondo psicológico de los personajes. Collins desarrolla una de las reglas centrales del género policiaco: el juego limpio (*fair play*). El novelista debe proporcionar al lector datos que permitan solucionar el enigma, aun cuando el asesino puede estar entre los menos sospechosos.

Desde Francia, Émile Gaboriau, autor de *El caso Lerouge*, ofrece una primera imagen de detective periodista. Gastón Leroux creó otro, Joseph Rouletabille. Maurice Leblanc da vida a Arsenio Lupin, estereotipo del ladrón de guante blanco. Marcel Allain y Pierre Souvestre dan vida a Fantomas, un asesino cruel que aporta altas dosis de masoquismo y será el rey de los folletines.

El caso Sherlock Holmes

Hacia finales del siglo XIX se impone el personaje de ficción con áurea de facticidad y conocimiento de la urbe a la cual pertenece, capaz de “expresar un sentido de la poesía que emana el mundo moderno” (Chesterton, 1902, citado por Kayman, 2003).

Es llamativo que Arthur Conan Doyle y sus contemporáneos publiquen series de relatos y no grandes novelas, como lo hiciera Wilkie Collins. El relato breve y la idea de serie generan un tipo de formato que tiende a crear un modelo de consumo y, de paso, facilita el cumplimiento de la regla de crear textos donde todos los elementos permanezcan frescos en la mente para su resolución efectiva.

Sherlock Holmes es el detective científico más famoso de todos los tiempos. Conan Doyle mezcla sencillez de la trama y economía de recursos con una gran capacidad para mantener fresca la historia con muy pocos elementos. La mayoría

de sus historias —por ejemplo, *Las aventuras de Sherlock Holmes* (1892) y *Las memorias de Sherlock Holmes* (1894)— celebran el materialismo de la época, la capacidad de analizar los detalles de la vida cotidiana —las clases de venenos, la calidad de las cenizas del tabaco, la rutina de los peatones, la caligrafía—. En medio de la amenaza del caos, Sherlock protege un orden moral: más interesante que el crimen es su carácter, aunque parezca un tanto bohemio y antisocial o consuma cocaína (salvo la repulsa que muestra el sorprendido Watson, en aquellos años la sanción por consumir cocaína era similar a la que generaba otros consumos exóticos: rapé, tabaco, opio, hachís, ajeno).

Conan Doyle creó alrededor de la figura de Sherlock Holmes cuatro novelas y 46 relatos. Desde *Estudio en escarlata* (1887), el policíaco se ha visto signado por esta figura esbelta, de rostro delgado y aguileño, vestido con una típica gorrita y abrigo con el cuello levantado cuya nariz, literalmente, olfatea; de allí el mote ‘sabueso’ que se le aplica, irremediablemente. Por lo regular, Sherlock aparece intimidante, brusco, arrogante y, en ocasiones, expresivo. Toda esta expansión es posible gracias a Watson, verdadero mediador entre el héroe y el lector, quien accede a las deducciones de Holmes con la misma admiración y simplicidad del doctor Watson.

Mientras el doctor Watson tiene formación en una disciplina, Holmes acumula toda clase de conocimientos, sigue sus propios razonamientos y conduce experimentos; no sigue una línea preestablecida de lectura y no se adapta a ninguna institución regular. Él mismo está dispuesto a aceptar su calidad de investigador como una profesión única, poseedor de un aparato de conocimientos superiores, una verdadera enciclopedia en los campos más imprevistos (Kayman, 2003).

Muchos escritores reaccionarán creando personajes que, en cambio, resuelven los casos recurriendo simplemente al sentido común o a alguna ocurrencia. El giro más significativo lo produce G. K. Chesterton, el creador del padre Brown: a diferencia del brillo intelectual y los juegos con los aparatos de la ciencia, invoca un método basado en su capacidad para leer en la identidad moral de los criminales. Por otra parte, Chesterton suma al razonamiento un clima de ficción fantástica que da a sus historias un aire de misterio superior.

Para ello, inventa un detective sacerdote que derrota por igual al ingenioso Flambeau, maestro del disfraz, a quien lleva al arrepentimiento; y un detective racionalista anticlerical, Valentine. Aunque Brown reconoce la importancia de auscultar en el misterio, no deja a un lado la posibilidad de lo milagroso. Desde *La inocencia*, *La sabiduría*, *La incredulidad*, *El secreto* y *El escándalo del padre Brown* (publicados entre 1911 y 1935), el padre Brown se enfrenta al misticismo oriental, a las sectas religiosas, filantrópicas, frenológicas, espiritistas y, particularmente, a los crédulos.

A través del padre Brown, Chesterton analiza una de las paradojas del mundo contemporáneo: la mezcla de materialismo y misticismo ante la creciente declaración y ausencia de fe religiosa. Para ello crea, generalmente, una atmósfera gótica, una ruda ironía, un personaje que, lejos de satisfacer las necesidades elementales de su público, le habla de manera sentenciosa y punzante. Este clérigo redondo, pleno de humor e ironía, tiene un fervoroso doble, el no menos famoso Isidro Parodi, un detective con similares rasgos que transita por Buenos Aires, cuya invención acreditan Borges y Casares a un ficticio H. Bustos Domecq.

Edad de oro

En contraposición al periodo de desarrollo en Inglaterra y en Francia a lo largo del siglo XIX, ya entrado el siglo XX, en el periodo de entreguerra —la década de los veinte— se da lo que se conoce como la “edad de oro del relato policíaco”. De ninguna manera es un periodo de producción uniforme; al contrario, produce simultáneamente *thrillers* psicológicos, relatos de misterio y relatos policíacos.

Agatha Christie creó a Hércules Poirot en 1920, en Inglaterra. Sus novelas ofrecen el estereotipo clásico de la trama policíaca. Su aporte hay que buscarlo en la riqueza que incorpora mediante personajes femeninos en algunos esquemas notables. Entre sus obras vale la pena destacar clásicos del género como *Asesinato en el Orient Express* (1934) y *Cinco cerditos* (1942). Gracias a sus obras, el relato criminal o *crime fiction* adquiere un rasgo elemental: su estructura en torno a la búsqueda de una clave para resolver el misterio. Los títulos aparecidos y la repetición en los mismos de las palabras asesinato, muerte y sangre (*murder, death y blood*) señalan que el crimen juega un papel crucial en estos relatos.

Se ha discutido regularmente el rasgo eminentemente urbano de la literatura criminal. Sin embargo, las historias prueban que, así como en muchas de estas la ciudad tiene un papel clave, otra gran cantidad sucede en pequeñas villas suburbanas, casonas cerradas o cuartos. Este tipo de relatos casi no toma parte en asuntos sociales ni da cuenta de asuntos políticos. Desempeña, en cambio, un papel importante el estilo racional con una dosis de conformidad social, circunspección y sobriedad (Porter, 1980).

Son obras donde siempre hay una galería de sospechosos y se recurre en muchos casos a modelos preestablecidos. Hay un acuerdo en que el género debe ofrecer *fair play* al lector, es decir, no ocultar ninguna clave importante. A diferencia de periodos anteriores, ahora se trata de novelas, no de relatos cortos; a cambio de la rapidez de la historia y su distribución, ahora se hace énfasis en la caracterización de los personajes, la complejidad de las tramas y la creación de atmósferas.

Es Agatha Christie la encargada de crear una serie de normas básicas, la mayoría de ellas derivada de su lectura de la obra de Leroux, *The Mystery of the Yellow Room*, novela que admiraba por la esencia de su arte, aunque también había leído con cuidado a Arthur Conan Doyle, E.C. Bentley y Mary Roberts Rinehart. A partir de obras como *The Mysterious Affair at Styles* (1920), en donde el enigma se resuelve a partir de datos elementalmente domésticos, Christie avanza hacia formas más complejas, cuyos mejores ejemplos son *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) y *Murder on the Orient Express* (1934), en los que da ejemplos soberbios de su capacidad para ofrecer finales fuertemente inesperados.

La llegada de la novela negra

Roger Caillois (1974) señala que el policial no es una novela sino una deducción que busca satisfacer, demostrar su propia inteligencia, presentar un razonamiento y causar sensaciones. Es un tipo de obra que se aleja cada vez más del sentido estricto de la palabra, pues no le interesa pintar la vida o las pasiones, sino demostrar su propia astucia, un razonamiento, causar sensaciones.

Ernesto Sábato en *Uno y el universo* (1945) destaca la diferencia entre la novela del reino de las contingencias (el relato de las *verités de fait*) y la novela policial (*verités de raison*). La crítica de Sábato surge de un hecho: ¿acaso el Universo está hecho a la medida de una mentalidad matemática cuyo misterio se resuelva a través de la razón?

En 1972, Julian Symons, en su famoso libro sobre el género, *From the Detective Story to the Crime Novel*, señala que hemos pasado de un modelo clásico y formatos preestablecidos del relato policial en torno al interrogante sobre el *quién* (del tipo ¿Quién mató a Harry?) hacia formas cada vez más elaboradas que involucran el *cuándo*, el *dónde* y, en particular, el *cómo* y el *por qué*.

La novela policial negra, también llamada *hardboiled* o relato duro, cuyas raíces han evolucionado desde las obras de Edgar Allan Poe, Émile Gaboriau, Gastón Leroux y Maurice Leblanc, ha abandonado la idea de ofrecerse como una obra imaginativa en torno a la brillante resolución de un crimen para convertirse en un profundo análisis de la situación social. De obras de juego e imaginación se ha pasado al estudio de las duras realidades del mundo moderno. John Dunn pone a Travis McGee a señalar que en la literatura moderna están de moda tanto la muerte como el desencanto². Así las cosas, la novela negra viene a ser el resultado de dicho desencanto, el fracaso de la sociedad.

2 *The Travis McGee Series* fue una serie creada por John Dunn MacDonald y publicada entre 1965 y 1984 por Fawcett Publications.

En la historia de la literatura la imagen de este desencanto de los mecanismos de la sociedad surge ya en las referidas *Memorias* de Eugene Vidocq, antiguo ladrón que funda una agencia de policía privada. Un personaje con rasgos similares aparece en *Cosecha roja* (1929), de Dashiell Hammett. Poe, regularmente reputado como fundador del género, demarcó dos alternativas que arrojaba el género: una, resolución por la vía intelectual y brillante; y dos, la aventura que señalaba el seguimiento de los indicios y la exploración de la mente criminal.

Para nada son nuevos en la literatura los personajes marginales (*outsiders*) —véase, por ejemplo, el caso de la picaresca—. Sin embargo, en la novela negra se desmoronan todos los cimientos morales de la sociedad, se muestra la corrupción de los políticos, la villanía de los empresarios, la torpeza de los mismos criminales y la ineptitud de la policía. El relato negro surgió en el marco que muchos denominan “la década del jazz” —tercera década del siglo, periodo posterior a la Primera Guerra Mundial—, época, a su vez, del tráfico ilegal de alcohol y del surgimiento de la mafia, donde prosperó el *pulp*, vehículo perfecto para dar cuenta del relato de asesinos y los universos oscuros.

Pulp (pulpa) alude al material ordinario, rústico y amarillento usado en Estados Unidos para la publicación de ediciones baratas de gran tirada. Así se dieron a conocer algunas revistas populares en la década de los treinta como *Weird Tales*, *Amazing Stories* y *Black Mask*, que publicaban historias policiales, de suspenso y ciencia ficción. Algunos de los autores más famosos de la ciencia ficción (Ray Bradbury, Isaac Asimov), de la novela policiaca (Dashiell Hammett, Raymond Chandler), del terror (H. P. Lovecraft) y autores tan conocidos como O. Henry, Jack London, H. G. Wells y William S. Burroughs se dieron a conocer como autores *pulp*. Una intensa reflexión sobre los bajos fondos del mundo editorial aparece en *Pulp*, la novela de Charles Bukowski (1994).

En la literatura del siglo XIX, aun cuando se recorrían los bajos fondos de la sociedad, la verdad era que las instituciones salían en estos relatos “bien libradas”, como sucede aún en las obras de Conan Doyle o en muchos de los policíacos que siguen esta línea sutil que diferencia el bien del mal; sin embargo, al llegar el siglo XX los novelistas sucumben ante las fuerzas del mal: ahora se trata de los bandidos que gobiernan naciones, la desmoralización creciente de una sociedad circundante, inmoral y opulenta a la que solo se podía abordar con una ironía corrosiva, como sucede al inicio de *Cosecha roja*, de Hammett.

Se trata del mundo de la moda, los casinos, hoteles, lujosos carros y apartamentos que parecían mansiones, conseguidos con el tráfico de alcohol y drogas, el dinero de prostíbulos y ruletas. Mientras detectives de alcurnia como Sherlock Holmes,

el personaje de Conan Doyle, atendían desde sus pacíficos gabinetes, otros, desde las casas de juego y los prostíbulos, se abrían caminos en el mundo del crimen. Arsenio Lupin, Rouletabille y Fantomas se codeaban con criminales inteligentes, políticos perversos y policías corruptos. De acuerdo con Collins (2004), “La novela negra refleja los entresijos de la violencia”.

En muchos de estos textos, la belleza literaria era secundaria: importaban las historias, las tramas. En la década de los treinta, la Depresión económica, la prohibición del tráfico y consumo de alcohol y la pobreza en las grandes ciudades fueron narradas por un género que se fortaleció con el auspicio de sus lectores, quienes veían en muchos de estos criminales sórdidos una imagen más de la realidad cotidiana.

Fue justamente en 1929, el mismo año de la Depresión, cuando aparecen dos elegantes ingleses: Nero Wolfe (creación de Rex Stout) y Ellery Queen (seudónimo de Frederick Dannay y Manfred Bennington Lee); en Francia aparece el comisario Maigret, de George Simenon; Chandler publica en *Black Mask* sus primeros relatos y Hammett da a conocer sus principales obras. Ya en la década de los treinta, Peter Cheyney crea la primera novela de espionaje y anticipa a Ian Fleming, creador de 007, y John Le Carré, padre de Smiley.

El simple arte de matar

*No es un mundo muy fragante, pero
es el mundo en el que vivimos.*

Raymond Chandler, *El simple arte de matar*

La crítica más vehemente que se le ha hecho a la novela policíaca proviene del propio Raymond Chandler, quien en *El simple arte de matar* (*The simple art of murder*, 1950) se sorprende de la falta de realidad del género detectivesco. Según el escritor, se ha hecho de los relatos alrededor del crimen un cliché técnico que demanda hipocresía moral y social, abundante hacia los años cincuenta. Agregue una dosis liberal de presuntuosidad intelectual y se obtendrá el tono de página literaria de periódico, sincero y fatuo ambiente engendrado por grupos de discusión en pequeños clubes. Eran personas que apuntaban a los *bestsellers*, trabajos de promoción basados en una especie de explotación indirecta del esnobismo, cuidadosamente escoltados por las focas adiestradas de la fraternidad crítica, cuidados y regados con amor por ciertos grupos de presión demasiado poderosos, cuyo negocio consiste

en vender libros, aunque prefieren que uno crea que están estimulando la cultura (Chandler, 2014).

Se sorprende Chandler no solo de la hipocresía que termina convirtiendo en arte y buena etiqueta —inglesa— la resolución de un crimen a través de los mismos modelos donde nada queda al final por analizar; sin embargo, muchas de estas piezas sobreviven como estatuas en paseos públicos. Según el escritor, se requiere un poco más de fondo y discernimiento, no solo éxitos y lugares cómodos para el público. Ernest Hemingway dice que el buen escritor únicamente compite con los muertos; Chandler se queja de que a él le toque disputar con tantos estereotipos vivos, verdaderas multitudes.

Chandler reconoce que algunos buenos escritores de relatos policíacos, entre ellos Conan Doyle, proponen métodos y soluciones que hoy, medio siglo después de haber sido escritos, no pasan las mínimas pruebas de verosimilitud.

Y una trama de Agatha Christie, protagonizada por *monsieur* Hercule Poirot, ese ingenioso belga que habla en una traducción literal del francés de un colegial, en la que, mediante el adecuado manejo de sus “pequeñas células grises”, *monsieur* Poirot llega a la conclusión de que, puesto que ninguno de los viajeros de cierto coche cama podría haber cometido el asesinato solo, lo hicieron todos juntos, descomponiendo el proceso en una serie de operaciones sencillas, como si estuvieran montando una batidora de huevos. Este es uno de esos casos garantizados para dejar turulata a la mente más avispada. Solo un imbécil podría adivinarlo. (Chandler, 2014, p. 15)

La crítica de Chandler va dirigida en particular a las obras de Agatha Christie, aun cuando algunos de sus comentarios atañen por igual a autores como Conan Doyle, Ellery Queen y Dorothy Sayers. Nada nuevo hay en este tipo de novela que se sigue vendiendo y promocionando, donde solo han cambiado los decorados; se trata de una rutina narrativa con el mismo grupo de sospechosos, muy elegantes y siempre aburridos, obras demasiado elaboradas para poder sostenerse sin ingenuidad. Chandler, que conoce el mundo del crimen —lo ha estudiado a fondo y conoce las comisarías de policía y los antros detectivescos de Los Ángeles—, señala que no se puede hablar de este desconociendo la realidad, sin reconocer el auténtico sabor de la vida tal como es.

Habría que esperar la llegada de Dashiell Hammett, apunta Chandler, para desmascarar el relato policial. Hay antecedentes con Sherwood Anderson, el propio Hemingway en sus relatos cortos, y Walt Whitman, quien ofrece en varios poemas una fuerza e ímpetu que resultan arrolladoramente reales. Su mayor aporte fue

escribir desde la realidad que conocía: la urbe, sobre la cual tenía información de primera mano. Según Chandler, “Hammett extrajo el crimen del jarrón veneciano y lo depositó en el callejón”, donde el objeto es referente de los ambientes aristocráticos europeos de las obras de Agatha Christie; el callejón (*the alley*) está habitado por malandros, traficantes, proxenetas, desplazados:

Hammett devolvió el asesinato al tipo de personas que lo cometen por algún motivo, y no por el solo hecho de proporcionar un cadáver. Y con los medios de que disponían, y no con pistolas de duelo cinceladas a mano, curare y peces tropicales. Describió a esas personas en el papel tales como son, y las hizo hablar y pensar en el lenguaje que habitualmente usaban para estos fines. (Chandler, 2014, p. 21)

Es fácil falsificar la realidad o señalar que el arte de Hammett y Chandler son simples crónicas del bajo mundo del hampa. La verdad es que en este tipo de relatos importa menos la resolución matemática del misterio en torno al crimen y más el análisis de la estructura social del mismo: se trata de analizar la relación entre política corrupta y crímenes internacionales; la degradación de los altos cargos y las figuras sociales; el papel de la manía y el poder subterráneo del hampa, un clima de inmoralidad que resume Chandler con las siguientes palabras en *El simple arte de matar*:

El realista de esta rama literaria escribe sobre un mundo en el que los pistoleros pueden gobernar naciones y casi gobernar ciudades, en el que los hoteles, casas de apartamentos y célebres restaurantes son propiedad de hombres que hicieron su dinero regentando burdeles; en el que un astro cinematográfico puede ser el jefe de una pandilla, y en el que ese hombre simpático que vive dos puertas más allá, en el mismo piso, es el jefe de una banda de controladores de apuestas; un mundo en el que un juez con una bodega repleta de bebidas de contrabando puede enviar a la cárcel a un hombre por tener una botella de un litro en el bolsillo; en que el alto cargo municipal puede haber tolerado el asesinato como instrumento para ganar dinero. (Chandler, 2014, p. 24)

Allí, aprovecha para describir el mundo y el clima moral de esta sociedad donde imperan amenazas y enfermedades morales; miedo, crimen callejero, sonido de balas, atracos y atentados. En suma, un paisaje, una ciudad donde:

[...] nadie puede caminar tranquilo por una calle oscura, porque la ley y el orden son cosas sobre las cuales hablamos, pero que nos abstenemos de practicar; un mundo en el que uno puede presenciar un atraco a plena luz del día, y ver quién lo comete, pero retroceder rápidamente a un segundo plano,

entre la gente, en lugar de decírselo a nadie, porque los atracadores pueden tener amigos de pistolas largas, o a la policía no gustarle las declaraciones de uno, y de cualquier manera el picapleitos de la defensa podrá insultarle y zarandearle a uno ante el tribunal, en público, frente a un jurado de retrasados mentales, sin que un juez político haga algo más que un ademán superficial. (Chandler, 2014, p. 24)

El relato que denominamos novela negra —que en Estados Unidos se prefería llamar *hardboiled*— reúne algunas características, de acuerdo con Chandler, que se refieren básicamente a Sam Spade, el protagonista de las novelas de Hammett (*Cosecha roja* y *El halcón maltés*), que valen igualmente para Philip Marlowe (su propio personaje) y que se pueden rastrear en Carvalho (Manuel Vázquez Montalbán) y Guedes y Mandrake (Rubem Fonseca). No solo apuntan al protagonista sino al mundo y tipo de historias que brotan de él. Veamos:

- Hay un interrogante permanente sobre la civilización.
- Las tragedias se afrontan rara vez con piedad, casi siempre con ironía, más bien en medio de una carcajada.
- La escritura es fruto de una mente recia y un espíritu de desapego.
- Se puede asesinar por poca cosa.
- La muerte es una de las monedas de la llamada “civilización”.
- Se camina por mundos bajos, sin serlo necesariamente.
- El detective es un hombre común y corriente; sin embargo, en algún sentido, su sensibilidad y honor lo hacen extraordinario.
- Importa poco la vida privada del detective.
- Es un hombre comparativamente pobre; de otra manera, no sería detective.
- Conoce el mundo que le toca vivir.
- No se deja comprar por el dinero.
- Es un hombre solitario.
- Ofrece un ingenio tosco y reacciona frente a lo grotesco, al fingimiento, a la mezquindad.
- El relato es la aventura de este hombre en busca de una verdad oculta.
- Es un hombre con una gran amplitud de conciencia.

Rasgos que percibimos por igual en el agobiado Mario Conde, de Leonardo Padura, o en el desastrado Doc Sportello que recorre Los Ángeles a finales de los años sesenta, en *Inherent Vice*, la novela de Thomas Pynchon. Está claro que los autores de la edad dorada del relato policíaco inglés escriben en la tradición de la comedia de costumbres, a la que adecuan su estilo narrativo y lenguaje. El más famoso autor de este tipo de comedia —*comedy of manners*— ha sido Oscar Wilde. Hoy es un género teatral, fílmico y televisivo que se caracteriza por intentar reproducir de manera afectada y satírica la forma de hablar, actuar y pensar de una clase social dada mediante personajes estereotipados y diálogos ingeniosos.

Al contrario, el relato negro optó por el realismo norteamericano, que desde tiempos de Mark Twain decidió nombrar las cosas como son, tal como las llaman las personas en su vida cotidiana. Aquí, de paso, está en juego el paso de la sociedad victoriana inglesa a la norteamericana contemporánea.

Esto no quiere decir que el género haya sido recibido fácilmente. Son numerosas las críticas y los rechazos a la novela negra, desde Borges, quien apuesta por la novela problema y juzga de “violentos y truculentos” a autores como Chandler, que presentan al detective como uno más del grupo de los malevos³. Marco Denevi sintetiza su repulsa hacia el género con las siguientes palabras:

Los norteamericanos le han dado al género una carga de sexo, de violencia, que me exaspera; han convertido a sus héroes en unos señores que se pasan la vida tomando whisky, una especie de superhombres de quienes todas las mujeres se enamoran [...] me molesta esa especie de desparpajo del estilo norteamericano; como si todas las novelas hubiesen sido escritas en Las Vegas o en Nevada, con ese aire un poco canallesco. En el fondo son novelas canallas, sin la nobleza que ostenta la escuela inglesa. Además, todas están escritas con un ojo puesto en el texto y el otro desviado hacia la adaptación cinematográfica. Son autores que están pensando en Hollywood y en los dólares que van a recibir. (Lafforgue y Rivera, 1996, p. 45)

Curiosamente, en la misma entrevista, Roa Bastos destaca como estas obras “intentan un análisis virulento de una sociedad cuyos privilegios generan la violencia, el crimen” (Lafforgue y Rivera, 1998, p. 46). Lo cierto es que muchos de los juicios negativos sobre la novela negra provienen de quienes la juzgan de acuerdo con el canon de la novela policíaca inglesa. También Cortázar en 1950 hace una dura crítica a los *tough writers*, a quienes acusa de tirar el lenguaje por la borda. Sus obras,

3 Borges, entrevistado por Jorge Lafforgue, para la revista *Siete Días*, hacia 1975. Citado por Lafforgue y Rivera (1996).

señala Cortázar, abusan del *slang* y todo el tiempo describen situaciones. “Los personajes de Hammett *no piensan jamás* verbalmente: actúan”, incluso cuando se emplea la primera persona del relato. Está claro, amplía Cortázar, que este tipo de obras reaccionan contra los excesos del psicologismo en la novela e intentan “compartir el presente del hombre, coexistir con el lector” (Cortázar, 2018).

Una de las críticas más fuertes realizadas al relato policial deriva del calificativo de *infraliteratura*, en tanto el policial como la novela negra es literatura débil, dedicada únicamente a la narración de truculencias. El problema es que lamentablemente el lector de este tipo de literatura, el aficionado hoy a los policíacos, raras veces asciende al campo de la gran literatura. Al contrario, “se deja atrapar preferiblemente por el encanto de las aventuras, los argumentos geométricos y el tránsito agradable” (Prieto, 1956, citado por Lafforgue y Rivera, 1996, p. 220).

La verdad es que al lado de obras de autores como Hammett, Chandler, James M. Cain, David Goodis, Ed McBain⁴ y Charles Williams han circulado igualmente muchas obras de pésima elaboración, apegadas a los clichés del género y sin la magia de sus grandes representantes. Allí, el dinero aparece como un elemento central —algo que resultaría indecoroso para un detective aficionado al estudio del crimen de origen británico—; además, el detective cobra por su trabajo o dice que no le interesa si la paga no vale la pena, lo que responde a un clima mucho más vasto e igualmente significativo. No es extraño que los crímenes estén vinculados al dinero: robos, estafas, asesinatos, extorsiones y secuestros; en esta sociedad no existen crímenes gratuitos.

En las novelas de Horace McCoy, como en las de Hammett, algo queda intacto: la estructura capitalista, las relaciones con el gran dinero. Las redes más oscuras permanecen inalcanzables y perduran intactas. La novela es, entonces, síntoma de las mismas contradicciones, mezcla de cinismo y moralismo decepcionado: un héroe enmohecido y cínico. A diferencia de la novela policiaca, en donde el héroe es amigo de la policía o su colaborador, en la novela negra el detective es un insurgente, sale en busca de los crímenes, y sus intervenciones, por lo regular, desencadenan una secuencia de crímenes.

Reflejos en un ojo privado: la metáfora del *private eye*

Aunque es usual identificar la novela negra con el título de *hardboiled stories*, acuñado en los años cuarenta para las obras de Dashiell Hammett y Raymond

4 Ed McBain era el nombre bajo el cual el escritor estadounidense Evan Hunter escondía su identidad para escribir sus novelas negras y criminales.

Chandler, algunos autores señalan que un nombre más afín al género sería el de *private eye stories*. El relato *hardboiled* hace referencia a uno solo de sus rasgos, al hecho de que se trata de historias que ofrecen una trama y unas atmósferas rudas (*a tough-minded behavioural code*); a unos códigos que, más allá de la ley, se imponen por la fuerza de los hechos y de las condiciones históricas y sociales (Porter, 2003).

En contraste, el juego de palabras *private eye* (que se traduce como ‘detective privado’) significa literalmente ‘ojo privado, vigilante’, en donde *eye* es equivalente a la inicial de *investigator*, que denota un héroe popular típico de fuste estrictamente americano.

A private eye suggests among other things: a solitary eye, and the (forbidden) pleasures associated with Freud’s scopic drive; a non-organisation man’s eye, like the frontier scout’s or the cowboy’s; an eye that trust no other; an eye that’s licenced to look; even, by extrapoliation, an eye for hire. To propose further that private eye also connotes those specifically American concepts of ‘orneriness’ and ‘libertarianism’ is a stretch, but to anyone familiar with the fictional type, the connection is soon apparent. (Porter, 2003, p. 95)

Este hombre solitario se ha arrogado el derecho a observar de manera crítica la sociedad desde su posición con altas dosis de acidez (no es para menos). En *El gran Gatsby*, la famosa novela de Francis Scott Fitzgerald, el narrador reconoce como una de sus únicas ventajas el hecho —en la medida de lo posible— de no emitir juicios en torno de nada. En una novela como *Cosecha roja*, Sam Spade adopta la misma postura, pero sabe que no puede confiar en nada ni en nadie, que él mismo está en la frontera y que solo por accidente se ha logrado “entrometer” en una historia de múltiples intereses.

La obra maestra de Scott Fitzgerald retrata el desmoronamiento existencial y el mundo de las apariencias de los *idle rich*, de los advenedizos de Long Island; el investigador privado está situado de manera concreta y precisa en el lejano oeste, en el lugar en donde ya ha desaparecido la tierra prometida; en otras palabras, en California. En *Las uvas de la ira* (1939), John Steinbeck ahonda en esta metáfora de la promesa fallida. Los arrojados de la tierra, que huyen de la miseria, avanzan hacia el oeste, soñando con tierras para cosechar y vivir. Cuando no son cruelmente rechazados, entran a formar parte de los ejércitos de miserables de las ciudades en expansión.

El género negro tal como lo estamos describiendo está íntimamente ligado a la historia social y económica de las décadas posteriores a la Guerra Civil; un periodo asociado al asentamiento de las bases de la moderna sociedad industrial capitalista norteamericana, plenamente consolidada hacia 1920. La primera gran revolución

industrial, marcada por la industria del hierro, las máquinas de vapor, los ferrocarriles y las grandes urbes, daba lugar al imperio de la electricidad, el teléfono, el automóvil, los rascacielos y el cine.

De esta manera, una sociedad altamente agraria cedía su espacio al monopolio capitalista, a las nuevas fortunas, a batallas campales entre empresarios y proletarios (como se aprecia en *Cosecha roja*), a conflictos de clase insuperables y masificación progresiva. Hacia 1904, Theodore Dreiser publicaba *The Shame of the Cities*, obra periodística que denunciaba la corrupción en las ciudades y que influyó en muchos escritores como Hammett y Chandler. En esta colección de artículos se describía la decadencia del paisaje urbano, la corrupción política y las nuevas modalidades del crimen.

En 1919 aparecen los primeros números de *Black Mask*, revista que, de acuerdo con su línea editorial, prometía publicar *the best mystery and detective stories*; en este mismo año comienza la era de la Prohibición —gracias a la XVIII Enmienda—, que generó uno de los problemas sociales más lamentables en la historia norteamericana del siglo XX: una ola criminal que se asocia con un imaginario de carros, armas de fuego y disputas por territorio.

La década que transita entre los años maravillosos del jazz y la llegada de la Gran Depresión fortalece la imagen de un héroe popular que se opone a los abusos de autoridad y denuncia el desorden social; en lugar de partir para Europa —como sucedió con los miembros de la Generación Perdida⁵—, algunos escritores se quedaron en casa para confrontar la realidad del crimen y la corrupción en las modernas urbes norteamericanas.

En este tipo de atmósferas surge el detective privado como fruto de una era posheroica, “enderezando entuertos” en una urbe decadente donde las mismas instituciones y los guardianes de la ley, por incompetencia, cinismo o vileza, no llevan a cabo sus compromisos, sean estos legisladores, ciudadanos de clase media —que los eligieron y les dieron poder— o jueces y policías en las cortes o agencias.

5 *The Lost Generation* o la *generación perdida* es el nombre usado para referirse a los escritores norteamericanos que fueron testigos de los desastres de la Primera Guerra Mundial. El término fue popularizado en el libro de memorias *París era una fiesta* (1964), que recoge las historias de quienes, habiéndose enrolado en la guerra, se quedaron en París en la década de 1920. Regularmente se adscribe el término a una frase de la escritora Gertrude Stein, mentora del grupo de escritores entre los que se están Francis Scott Fitzgerald (autor de *The Great Gatsby*); T. S. Eliot (poeta inglés, autor de *The Waste Land*); John Dos Passos (autor de *The USA Trilogy*), entre otros.

Algunos antecedentes prepararon a los lectores para este tipo de encuentros: las obras de Bret Harte y Jack London habían familiarizado a los lectores con diversos tipos de héroes y antihéroes; Mark Twain había defendido con ahínco un estilo humorístico y satírico que se adaptaba al retrato de lo popular. Se había pasado de las *dime novels* (que narraban historias del *wild west*, *scouts* y *cowboys*) a las revistas *pulp*, más adecuadas para pintar la vida moderna en las ciudades.

El caso Dashiell Hammett

Antiguo agente de la Agencia de Investigaciones Pinkerton, combatiente en la Primera Guerra Mundial, acusado de comunismo —quizá no infundadamente—, escéptico y despectivo frente a los aparatos ideológicos, el mejor acercamiento a su propia biografía la hizo el actor que representó a su principal personaje en el cine: Sam Spade, interpretado por Humphrey Bogart en *El halcón maltés*. Hammett era un hombre callado, duro y talentoso, con un amplio acervo de conocimientos en varios dominios, librepensador y arriesgado políticamente.

Su fama data fundamentalmente de los años treinta. Retirado de la guerra y de su antiguo trabajo como agente, conocía muchos de los intrínquilos del mundo policíaco, particularmente el mundo y el pensamiento de los criminales. Esa era su materia natural y por eso sus relatos comienzan cuando un cliente pide su ayuda (como sucede efectivamente en *El halcón maltés*).

A los 33 años comenzó a escribir en *Black Mask*, cuando la tuberculosis le impidió tener otro trabajo. Antes de Hammett la policía era ejemplo de corrección, justicia y una sociedad escrupulosa, tal como lo señala la tradición policíaca. Entrado el siglo XX, la corrupción y el dinero fácil habían infectado la médula del sistema. Había una sociedad que mandaba a sus hombres a morir en las trincheras y otra, por el contrario, que se divertía, jugaba al *playboy*, políticos que hacían carrera de la mano de la mafia. En *Cosecha roja*, la ciudad se llama con alguna razón Poisonville (Ciudad Veneno) y queda en algún lugar del planeta —en realidad es Personville, pero Spade oye que sus habitantes dicen “Poisonville”, quizá porque tienen alguna dificultad natural para pronunciar la erre—.

Hammett fue un hombre de acción: despachador de mercancía, estibador, obrero raso, celador, supervisor, camillero y agente investigador. *Cosecha roja* (*Red Harvest*) aparece como volumen completo y el relato comienza con una descripción del paisaje minero. Como agente de la Compañía Pinkerton, conocía la ciudad minera de Butte en Montana, había visitado como supervisor la Anaconda Copper Company y había atendido la huelga. También en la novela, el detective aparece solo como “The Continental Op” (Op de *operative*, empleado de una compañía que desde San Francisco se encargará de limpiar una ciudad corrupta).

En *Cosecha roja* abundan los asesinatos sangrientos, las balaceras y las armas; sin embargo, lo que da aliento a la novela no es la entrega de estos episodios de acción sino la atmósfera de desasosiego y lucha moral que se libra en cada diálogo, el sentimiento de esfuerzo perdido. A pesar de librar la ciudad de algunos de sus mercenarios y matarifes y desenmascarar algunas tramas criminales, la corrupción política y social de fondo sigue intacta.

Hammett apela a un narrador en primera persona y usa este recurso para hacer una crónica social intensa. La novela deja escuchar voces de hombres rudos, picarescos, que observan con sorna el mundo que los rodea: hombres endurecidos que han sido golpeados por la vida, pero que también saben golpear y manejarse en estos bajos fondos:

Entré al mismo tiempo que se abría la puerta. Desde el otro lado de la calle, una docena de armas vaciaron sus cargadores. Saltó el cristal de puerta y ventanas, lloviendo en pedazos alrededor nuestro.

Alguien me puso la zancadilla. El miedo me suministró tres cerebros y media docena de ojos. Noonan me había gastado una linda broma. Ahora aquellos pájaros no podrían evitar pensar que estaba de parte del jefe.

Caí al suelo, giré sobre mí mismo para quedar frente a la puerta. Para cuando di en tierra, ya tenía la pistola en la mano.

Al otro lado de la calle, Nick, el Grandullón, había salido de un portal para vomitar balas contra nosotros a dos manos.

Apoyé el brazo de la pistola en el suelo. Vi el corpachón de Nick en línea con el punto de mira delantero. Apreté el gatillo. Nick dejó de disparar. Cruzó los brazos sobre el pecho y cayó en la acera cuan largo y pesado era.

Unas manos me agarraron de los tobillos y me arrastraron hacia adentro. El piso me desolló la barbilla. Se cerró la puerta de golpe. Y algún gracioso dijo:

—Me parece que no le gustas a la gente. (Hammett, 1985, *Cosecha roja*, p. 70)

La novela destaca por su ritmo cortante —interrumpido, que no se permite hacer más comentarios de los necesarios—; por dejar oír voces como la del gracioso que comenta lo que parece “gracioso”, por el uso de fórmulas del lenguaje popular (*slang*) y por una suerte de lacónica sabiduría.

En *El halcón maltés* (1930) Hammett introduce a Sam Spade, el más memorable de sus personajes: misterioso, excéntrico, emblemático. Sam era el primer nombre de

Hammett, Dashiell es el seudónimo que adopta como escritor. Spade (pala) tiene una connotación particular, lo asocia con un instrumento de trabajo para esclarecer la verdad con honestidad. Detrás de una historia de aventuras en torno de la famosa estatuilla, Hammett da forma a una larga reflexión filosófica sobre la decepcionante y aparente existencia.

Todo es fiasco, un fraude; nada es como en un principio aparenta ser; las muertes o los asesinatos se suceden en una línea tenue de azares y absurdos, concebida desde el principio como una broma oscura. La novela expone una lacónica, ácida imagen de un hombre solitario que juega a no ser víctima de su propia ingenuidad, filosofía que en 1941 Humphrey Bogart encarna, magistralmente, en la película dirigida por John Houston; la imagen del *corrosive, wise-guy witt* (encarnación de la inteligencia corrosiva del tipo sabio).

Juan José Sebreli coincide con Chandler al afirmar que Hammett sacó la novela del mundo ordenado del mundo policial inglés y la metió en uno contradictorio, ambiguo y caótico donde el personaje es un solitario, traidor y traicionado. Ya no hay suspenso, no interesa saber quién fue el asesino sino “quién pagó la bala” (Sebreli, 1959, citado por Lafforgue y Rivera, 1996, p. 221). Sam Spade encarna un tipo de poesía de la barbarie, la violencia y el sadismo propios de la sociedad capitalista, un mundo donde no hay reivindicación.

Raymond Chandler

Hammett, quien escribiera solo cinco novelas, llama la atención por la incidencia en tantos autores posteriores, en particular sobre Raymond Chandler, quien, en contraste, escribió más de cien relatos, siete novelas y cinco obras de teatro, un corpus que constituye el ejemplo máximo de este género. Su obra ha sido recogida en *Todo Marlowe* (Chandler, 2009) y *Cuentos completos* (Chandler, 2016).

Nació en Chicago, pero su madre regresó a Irlanda cuando el niño tenía siete años de edad. Fue educado en el Dulwich College de Londres. A los 17 años tomó la decisión de ganarse la vida como escritor y comenzó como poeta y narrador. Sin embargo, después de 16 años de esfuerzos infructuosos, decidió viajar a Estados Unidos para radicarse en California como comerciante en la industria petrolera. Al perder su empleo, más por problemas de alcohol que por la crisis económica, decidió hacerse escritor de *pulps*. Comenzó a escribir para *Black Mask* a la edad de 45 años.

De sus primeros años había conservado una alta dosis de romanticismo y la idea de elaboración intensa de la materia verbal del relato. Aunque él mismo reconociera su deuda con autores como Theodore Dreiser, Sherwood Anderson, Ernest Hemingway, Ring Lardner, T. S. Eliot, Dashiell Hammett y Erle Stanley Gardner, el tratamiento del fracaso romántico presenta mayores afinidades con la obra de

Francis Scott Fitzgerald. No obstante, Chandler lamentaba con dosis de ironía el poco reconocimiento del género y la idea que se tenía de este tipo de relatos en Estados Unidos, en contraste con los gustos impuestos desde Inglaterra.

Sin embargo, obras como *The Big Sleep* (1939), *Farewell, my Lovely* (1940) y *The Long Goodbye* (1953) se ubican en las fronteras de la novela negra o del género detectivesco. La fórmula, la trama, puede ser la misma, pero la cuestión, declaraba, es el estilo. En *The Big Sleep* (traducida como *El sueño eterno*), Chandler ofrece una serie de episodios interconectados fuertemente por la figura del detective, Philip Marlowe. Chandler se regodea describiendo con denodado realismo las mansiones de los multimillonarios, los apartamentos de los matones, los casinos en donde medran los *gangsters*, los hoteles, las oficinas y las cortes de justicia; después de una larga serie de asesinatos, el detective debe volver al principio para reconocer las claves del misterio en la metáfora del propio título de su relato, la idea de la muerte como el sueño eterno.

Aunque el narrador usa la primera persona y su lenguaje se supone vernáculo, hay un tratamiento estilístico que hace de la obra un ejercicio de composición. No es accidental la riqueza de detalles en la descripción de personajes y espacios, aparte del dejo que hace que su relato tome distancia crítica frente al mundo que describe, donde danzan el crimen, la violencia y los millones en detrimento del resto de la humanidad. De *El sueño eterno* sale una muestra de este tipo de uso del lenguaje. Lo de menos es la finalidad de Marlowe para visitar el edificio Fulwider en Santa Mónica; lo importante son los detalles mínimos, la minuciosidad que habla de un entorno más que de una trama de estafa, chantaje, dinero mal habido y estructuras del poder:

Había solo una bombilla encendida al fondo, detrás de un ascensor que en otros tiempos fue dorado. En una estera apolillada había una escupidera deslucida, alrededor de la cual se veían los resultados de la poca puntería de los que habían pretendido usarla. Un estuche de dientes postizos estaba colgado en la pared color mostaza, como una caja de fusibles en un portal. Sacudí mi sombrero mojado y miré la lista de inquilinos, situada al lado del estuche de los dientes. Números con nombres y números sin ellos. Multitud de casas vacías o muchos inquilinos que deseaban quedar en el anonimato. Dentistas sin dolor, agencias de detectives, pequeños negocios, enfermos que se habían arrastrado hasta allí para morir, escuelas por correspondencia que enseñaban cómo ser empleado de ferrocarriles, técnico de radio o escritor de guiones, si los inspectores postales no los cogían primero. Un edificio sucio, en el cual el olor a colillas podía ser el más agradable. (Chandler, 2009, p. 128)

Se trata de un resumen de la decadencia y de la basura de los oficios liberales. En esta pocilga no están solo los ancianos y los desempleados sino los mismos escritores de novelas baratas y los guionistas que Hollywood ha descartado. Un universo de seres anónimos, empleados de toda índole condenados a vivir en esta suerte de purgatorios urbanos.

En *Farewell, my Lovely* (*Adiós, muñeca*) encontramos un entramado similar de asesinos, chantajistas, enmascaramientos, falsas identidades, robo y una mezcla de romance del viejo estilo. Aquí, Chandler dota a su pareja de asesinos de móviles heroicos: Moose Molloy actúa motivado por una idea romántica en torno a una amada inexistente; y Velma, metamorfoseada en Helen Grayle, guarda una insólita lealtad al anciano rico que la sacó de la vida marginal. En *The Long Goodbye* (*El largo adiós*), Chandler lleva a cabo un ejercicio que, rompiendo hasta cierto punto las reglas del género, se interna por el lado de la investigación psicológica y trasciende del misterio al examen más personal del personaje central. Marlowe será víctima, en esta historia, de un tipo de amor y lealtad no correspondidos.

La sordidez de las relaciones no impide a Marlowe adelantar profundas reflexiones sobre la naturaleza del crimen y los criminales, sobre sus mecanismos:

Un asesino es siempre irreal una vez que sabes que es un asesino. Hay personas que matan por odio, por miedo o por avaricia. Hay asesinos astutos que lo planean todo y que confían en que no los descubran. Hay asesinos enfurecidos que no piensan en absoluto. Y luego están los asesinos enamorados de la muerte, para quienes el asesinato es una especie de suicidio vicario. En cierta manera todos están locos. (Chandler, 2009, p. 1136)

Entre 1929 y 1950 la mayoría de las obras del *hardboiled* fueron llevadas al cine y los protagonistas de las sagas terminaron siendo más famosos que sus creadores. El asunto era que había dos tipos de públicos: el de los lectores y el de las salas de cine, con una pasión en común: recorrer los dramas humanos que se cocinaban en las grandes urbes. Como en todo género, los simples plagiadores o imitadores olvidaban que no basta con abordar simplemente el tema o la mera intención de mostrar el crimen y el desencanto; las obras maestras del género, como siempre sucede en la literatura, tienen algo más: estilo ágil, brillantez, dominio, humor negro, risa ácida, ironía y distancia frente a todo juicio.

Las piezas maestras del género destacan no por ser novelas negras sino por la rapidez y agilidad del relato, la riqueza de las caracterizaciones, su imaginación y, en particular, por la dosis de inteligencia de sus personajes, rasgos que encontramos en Sam Spade y en Philip Marlowe, merodeadores de los bajos fondos y altos crímenes.

Pausamos la historia del relato negro en este punto —en adelante serán frecuentes las combinaciones de relato de misterio con el *thrill* policíaco; el surgimiento de los psicópatas con los asesinos en serie; la novela de espías con los asesinos profesionales y las redes mafiosas, según el modelo de novela criminal que impuso Mario Puzo (*The Godfather*, 1969)—. El segundo apéndice entrega una lista que suple parcialmente el hueco que aquí abrimos, pidiendo permiso para pasar a hablar de los herederos de lo policíaco en España y América Latina.





Capítulo 2

En torno al método comparativo

El método comparativo

*El joven, ya famoso, T. S. Eliot,
Comentando la redacción de Poe,
Celebraba la destreza de Baudelaire,
Quien, afirmaba Eliot, diera,
A los tormentos del joven de Virginia
Una dicción más noble: la lengua
De los clásicos, directa y mansa.
Al joven T. S. Eliot, ya famoso,
El delirio y la desmesura
En la lengua del pájaro implacable,
En la lengua del campanario loco,
Divulgadoras de la desesperanza,
Lo desasosegaban hasta el martirio.
Eliot en su madurez vio el mundo
En ruinas y a los hombres huecos*

(No fue la suya una visión feliz
Del bravo, nuevo mundo), llena estuvo
Su noche de graznidos que gritaban:
“Nunca más, nunca más, nunca más”.
Pablo Armando Fernández⁶

El poema de Pablo Armando Fernández nos sitúa ante el diálogo entre textos. Como lectores nos acercamos a un poeta cubano que escribe una definición de poesía citando un juego de alusiones, reconociendo a T. S. Eliot, poeta inglés, autor de *The Waste Land*, quien a su vez comenta a Charles Baudelaire; sabemos que este no solo tradujo a Poe del inglés al francés, sino que, según Eliot, dio una versión menos atormentada.

El poema compara al joven Eliot con el adulto, contrasta su preferencia juvenil por el orden con su visión madura del mundo; un juego de referencias sutiles, entre paréntesis “(No fue la suya una visión feliz / Del bravo, nuevo mundo)”, que alude a *Brave New World*, obra de Aldous Huxley que regularmente se traduce al español como *Un mundo feliz*. El último verso es una cita literal del famoso poema de Poe, *El cuervo*, cuyo original reza: *never more, never more, never more*, al que se había referido antes como “la lengua del pájaro implacable”, en tanto que el verso “en la lengua del campanario loco” es una alusión a otro de sus poemas célebres, *The Bells*, donde campanas de oro, plata, bronce y hierro (*silver, golden, brazen, iron bells*) replican el circo loco de la existencia, el paso del tiempo, el cambio de las estaciones y el juego de la juventud a la vejez.

Del párrafo que da inicio a este capítulo destaco las palabras acercarse, citar, reconocer, comentar, traducir, dar (aportar), comparar, contrastar y replicar. Se trata de verbos que hacen de la literatura y la lectura actividades eminentemente relacionales, una conversación entre textos a través de alusiones, reminiscencias, registros y marcas estilísticas. La intertextualidad se ha definido a partir de cuatro relaciones: intratextuales, extratextuales, hipotextuales e hipertextuales. Las *intratextuales*

6 Pablo Armando Fernández (La Habana, 1929), poeta ganador del Premio Casa de las Américas (1968) y del Premio Nacional de la Literatura de Cuba (1996). Es autor de libros de poemas como *Salterio y lamentación* (1953), *Nuevos poemas* (1955), *Himnos* (1961), *El libro de los héroes* (1964), *Campo de amor y de batalla* (1984) y *El sueño, la razón* (1988). Entre sus novelas están *Los niños se despiden* (1963) y *El vientre del pez* (1989).

—entre diferentes obras de un mismo autor, la obra actual y obras precedentes, incluso entre diferentes partes de una misma obra—; la *extratextualidad* —entre la obra y las alusiones, referencias o reminiscencias de obras compuestas por otros autores—. En *Palimpsestos*, Gerard Genette llamó *hipotexto* a la obra o autor anterior e *hipertexto* al posterior. La intertextualidad se complejiza cuando se extiende a acepciones no necesariamente verbales y se alude al texto visual, cinematográfico, mítico y, en sentido lato, a discursos culturales en tanto textos de la cultura (Genette, 1989).

El concepto de arraigamiento

Hemos mencionado previamente la categoría de arraigamiento, fenómeno que estaría en relación directa con la necesidad de nutrir de color local rasgos genéricos y universales. Arraigar(se) implica venir de afuera, encontrar un suelo firme y abonado. No se trata de copiar o plagiar sino, justamente, de adaptar, de teñir con idiosincrasia; encontrar en tramas reiterativas y lugares comunes un camino original hacia lo propio. ¿Cómo dar cuenta de la historia propia? ¿De qué manera dar cuenta de las tradiciones, las particularidades de cada ciudad? ¿Lo policiaco, negro y criminal, tan cercano a los fondos y estructuras de las sociedades de cada momento y lugar, puede arraigar sus modelos y mantener un aire y tonos peculiares? ¿El crimen, la idea de justicia o la lucha contra el crimen revelan algo propio en cada caso o, por el contrario, repetimos la misma historia de la infamia con distintos protagonistas?

Ya en el famoso relato *La muerte y la brújula* de Jorge Luis Borges, incluido en *Ficciones*, la ciudad deja de ser París, Londres o Nueva York para ser Buenos Aires en los años cuarenta, la ciudad de los arrabales, donde medra un tal Daniel Simón Azevedo, “hombre de alguna fama [...] que había ascendido de carrero a guapo electoral, para degenerar después en ladrón y hasta en delator. (El singular estilo de su muerte les pareció adecuado: Azevedo era el último representante de una generación de bandidos que sabía el manejo del puñal, pero no del revólver.)” (Borges, 1974, p. 501). Al llegar al sitio del tercer crimen, la Rue de Toulon es descrita como “esa calle salobre en la que conviven el cosmorama y la lechería, el burdel y los vendedores de biblias” (Borges, 1974, p. 502), frase que revela su imagen del puerto a un tiempo cosmopolita y provinciano, licencioso y santurrón. Anota el mismo Borges en el prólogo: “Pese a los nombres alemanes o escandinavos, *La muerte y la brújula* ocurre en un Buenos Aires de sueños: la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Julio; Triste-le-Roy, el hotel donde Herbert Ashe recibió, y tal vez no leyó, el tomo undécimo de una enciclopedia ilusoria” (Borges, 1974, p. 483).

Si bien lo genérico se manifiesta a través de una serie de reglas o patrones, a través de unos códigos impuestos por los epígonos o autores canónicos —para el caso del policial y la novela negra, Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammett, Raymond Chandler y el mismo Borges—, también es necesario apuntar que el arraigamiento a las situaciones locales da lugar a que las influencias, referencias y citas evoquen a estos maestros en calidad de supervivencias, vestigios, huellas, persistencias e, incluso, que los personajes —como sucede frecuentemente con los narradores de Fonseca, el propio Carvalho o García Madero (en Bolaño)— suelten afirmaciones del tipo “como si esto fuera un policíaco”, revelando que, precisamente, el género hace parte de sus lecturas.

Hablar de literatura comparada es asumir el estudio de los textos literarios desde una perspectiva cultural, es decir, analizar los patrones y las conexiones entre literaturas a lo largo del tiempo y el espacio con una óptica interdisciplinaria. En 1857, Matthew Arnold afirmaba: “En todas partes hay conexiones, en todas partes hay ilustraciones. No hay un solo evento sencillo de la literatura que no pueda ser adecuadamente comprendido si no se pone en relación con otros eventos y otras literaturas” (Bassnett, 1993, p. 1).

Tan pronto iniciamos la lectura comenzamos a hacer asociaciones. Prácticamente, leer es entrar en el campo de la gran literatura, la cual es, como lo afirmaba J. W. Goethe, propiedad de la humanidad. “La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor” (Paul Valéry, citado por Borges en *La flor de Coleridge*, 1974, p. 639).

La pregunta o el debate que ha surgido a lo largo de muchos años es la siguiente: ¿Cómo puede ser posible que la mera comparación de algo sea el objeto de estudio de un campo sin antes definirse aquello que puede o debe ser comparado? ¿Cuál es el objeto de estudio de la literatura comparada, entonces? Si cada una de las literaturas comparadas tiene su propio canon, ¿es necesario entonces, por ende, un canon de los dos campos enfrentados? ¿Cómo elegir aquello que debe compararse? Sea cual sea la elección, siempre hay algo de arbitrariedad.

A comienzos de siglo XX, Benedetto Croce afirmaba que la literatura comparada tenía un falso objeto de estudio. Sin embargo, admitía que se ocupaba de las vicisitudes, alteraciones, desarrollos y diferencias recíprocas entre temas e ideas, entre distintas literaturas. Un estudio de este tipo no solo puede ser árido, sino que puede terminar dando la impresión de una vana erudición.

Charles Mills Gayley justificaba el esfuerzo, el riesgo. Planteaba que la literatura es un medio integral distintivo del pensamiento humano, “una expresión institucional común de la humanidad”. Existen diferencias que provienen de las condiciones sociales e individuales, raciales, culturales y lingüísticas, influencias derivadas de oportunidades y restricciones peculiares que explican la necesidad de identificar, cotejar y establecer diferencias (Bassnett, 1993).

La literatura comparada demanda del estudioso una visión amplia de sus perspectivas literarias y culturales; por un lado, le pide superar la tendencia a mirar únicamente su entorno inmediato —su país, provincia, lengua—; por otro lado, le exige que mire más allá de la literatura y que explore otros campos de lo humano, otras expresiones artísticas. La tendencia a abarcar demasiado va a constituir, indudablemente, uno de los talones de Aquiles de la literatura comparada (Wellek y Warren, 1966).

En 1961 se consolidó la que más tarde se llamó la Escuela Americana de Literatura Comparada. Según Henry Remak, esta aborda dos perspectivas amplias: la comparación entre dos manifestaciones literarias; y la comparación entre la literatura y cualquier otro dominio del arte, la historia o las ciencias (Bassnett, 1993).

Consecuentemente, el arraigamiento hace referencia a la manera como los modelos literarios desarrollados en otros hemisferios inciden sobre su propia evolución, así como a la influencia cultural que otras manifestaciones del arte —para el caso de este ejercicio, el cine, los cómics, la música y la televisión— ejercen sobre lectores y escritores.

El asunto de las influencias

Regularmente, uno de los temas centrales de los estudios comparativos está relacionado con las influencias, entre otros: qué se conserva o rechaza y por qué motivos; de qué manera se retoma un tema o un material y con qué resultados. Estos asuntos intentan dar cuenta, a su vez, de los sistemas de comunicación y modelos dominantes.

Usualmente, la literatura comparada hace énfasis en las fuentes. Se trata de documentar de qué manera son leídos los textos más allá de las fronteras que trazan sus barreras culturales y lingüísticas y de rastrear los orígenes de una tradición hasta establecer las bases de una conciencia nacional. Sin embargo, esto sería solo una parte de la tarea; la otra sería mirar de qué manera estos textos son *contestados*. En este ejercicio, el concepto de *arraigamiento* tiene que ver con el hecho de que, más allá de los orígenes y el establecimiento de las fuentes, nos interesa analizar el proceso de *apropiación*.

El comparativismo moderno asume la tarea de manera distinta: establece logros de la humanidad a través del tiempo, el espacio y de diferentes ámbitos disciplinarios, no traza una línea evolutiva. Hoy, el lugar de la literatura comparada ha sido ocupado por la teoría literaria. En América Latina los estudios comparados aún arrojan importantes resultados en torno a preguntas sobre cultura e identidad.

El debate se mantiene abierto y las propuestas van desde quienes apuestan por mantener que el campo de la literatura comparada es la literatura en sentido estricto, hasta los que apuestan que es una reflexión que expande su mirada a temas de tradición cultural e identidad. En esencia, comparar es el acto de poner juntos dos o más objetos para revelar sus similitudes o diferencias. El análisis literario —trátese de una simple descripción, un comentario de texto, una crítica o una apología— demanda afirmar si un poema, artículo, novela, obra de teatro o película es buena, mala o revolucionaria; si es similar a otras piezas o si es, por el contrario, una irrupción o novedad en un género.

El arraigamiento como categoría analítica

Las figuras cimeras de Poe y Conan Doyle y, luego, Hammett y Chandler explican, en primera instancia, el paso del policíaco al *hardboiled* y se toman más adelante como referencia para establecer un diálogo fructífero con el *crime fiction* entre España y Latinoamérica. A los modelos retomados inicialmente por el canon inglés en los años cuarenta les siguieron influyentes obras norteamericanas que, a la vez, multiplicaron calcos, pastiches, parodias, enriqueciendo, adoptando y socavando el legado desde adentro.

El concepto de literatura comparada ha sufrido mutaciones ideológicas a lo largo de la historia. Sin embargo, hay elementos que se mantienen inalterados: el hecho de establecer relaciones entre un dominio literario (la literatura de una nación, un género o una tendencia) y otro que puede, o no, ser un factor literario. En todas estas definiciones se pone en juego de manera crítica el concepto de literatura nacional y se sugiere la introducción de unos criterios diferentes: tipología, relación temática, cambio de lengua y cambio de hemisferio histórico, social y cultural.

El método comparativo sugerido en el presente trabajo no pretende establecer de ningún modo la idea de progreso de las formas o de evolución hacia unas más acabadas o completas. En el caso de la literatura policíaca y el relato negro, lo importante es reconocer de qué manera cada época estudiada ha hecho uso de unos elementos más o menos similares, con intenciones radicalmente distintas. Si algo ha logrado introducir o explorar nuestra propia novela, en el caso del policíaco y

sus variantes, es su forma de asumir la localía, la otredad que implica estar situado en un horizonte con una idiosincrasia diferente.

Así, las comparaciones en este ejercicio se hacen solo de manera analógica; es decir, refieren parentescos, influencias que operan sobre marcos distantes en el tiempo y el espacio, en otras lenguas y tradiciones, de manera autóctona. Los conceptos de arraigamiento y color local parten de dos premisas: la tesis de universalidad, que atañe a las obras de arte, sin importar las fuentes de donde beben los creadores y sus públicos; y la conciencia de apropiación, adaptada a contextos sociales y culturales que demandan voces, argumentos y universos propios.



Capítulo 3

La llegada a Hispanoamérica

Primeras décadas

Se acepta por lo regular que la historia del relato policíaco latinoamericano, al igual que la narrativa fantástica y otros tipos de manifestaciones literarias afines a las vanguardias europeas, tiene su desarrollo en el cono sur (véase la polémica entre cosmopolitismo y regionalismo, como la expone Ángel Rama, 1982), en ciudades como Santiago, Montevideo y Buenos Aires. Para la tercera década del siglo, esta última contaba con el público lector y las empresas editoriales más importantes de todo el ámbito hispanohablante.

Donald Yates (1964, citado por Lafforgue y Rivera, 1996, p. 218) señala que la novela policial ha prosperado en grandes áreas metropolitanas donde resulta común, además, la existencia de una fuerza policial, cuerpos de investigación y poblaciones alfabetizadas (Buenos Aires, Santiago de Chile y México). En Buenos Aires, ya en el siglo XIX autores como Luis Varela, Eduardo Holmberg, Eduardo Gutiérrez, Carlos Olivera, Carlos Monsalve y Paul Groussac siguieron los modelos de Arthur Conan Doyle y Émile Gaboriau.

Así mismo, escritores como Horacio Quiroga, Enrique Richard Lavalle, Eustaquio Pellicer, Aristides Rabello, Vicente Rossi, Alberto Cordone y Víctor Guillot (Sauli Lostal), Anderson Imbert, Leonardo Castellani, Víctor Juan Guillot, Roberto Arlt, Omar Borré, Dante Quinterro, Emilio Villalba Welsh y Chamico

(Conrado Nalé Roxlo), posteriormente, hicieron contribuciones esporádicas o publicaron en revistas y folletines que mostraban la influencia de Poe, Gaboriau, Conan Doyle y Leroux.

En 1942 Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, usando el seudónimo de H. Bustos Domecq, publican *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Como afirman Lafforgue y Rivera (1996), don Isidro Parodi, quien atiende desde la cárcel, es un detective que combina la elegancia de Dupin, la imagen de *monsieur* Teste (personaje creado por Paul Valéry que seguía el modelo de Poe para retratar irónicamente alguno de sus contemporáneos) y el olfato de los rastreadores de Facundo (la descripción del gauchismo rastreador está escrita en *Don Facundo, imaginación y barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento). Isidro Parodi soluciona con inteligencia, como quien resuelve un acertijo, los enigmas que se le plantean.

Por la misma época Borges publica *La muerte y la brújula*, relato que luego incluirá en *Ficciones* (1944); Leonardo Castellani publica *Las nueve muertes del padre Metri* (1942); y Manuel Peyrou publica *La espada dormida* (1944) y *El estruendo de las rosas* (1948). El público ávido de ficciones policíacas dio lugar a un conjunto de autores locales y fortaleció la publicación de extranjeros, más que todos británicos, que eran leídos fervorosamente.

Colecciones populares como *El séptimo círculo* —promovida por Borges y Casares— familiarizaron al público con autores como Conan Doyle, Chesterton, Edgar Wallace, Cheyney, Ellery Queen y Michael Spillane, generando una influencia configuradora. Con *El séptimo círculo* se da el auge de la novela problema. Esta serie publica clásicos del género policíaco y de misterio. Algunos títulos de sus series son significativos: *Evasión*, *La mesa redonda del club del misterio*, *Rastros y pistas*, *Pandora* y *Selecciones Escarlatas*. Lafforgue y Rivera aportan una serie de títulos representativos de la ingente producción de novelas policíacas en las dos décadas posteriores:

- *El perjurio de la nieve* (1944), de Adolfo Bioy Casares.
- *Un modelo para la muerte* (1946), de Suárez Lynch (otro seudónimo de Borges y Casares).
- *Un viejo olor a almendras amargas* (1948), *El asesino está en la cárcel* (1953), *El asesino cuenta el cuento* (1955), *Reportaje en el infierno* (1956), *El detective original* (1956) y *El bosque y cinco árboles* (1960), de Abel Mateo.
- *La noche repetida* (1953), de Manuel Peyrou.
- *Rosaura a las diez* (1955), de Marco Denevi.

- *La muerte soborna a Pandora* (1956), de María Angélica Bosco.
- *El inspector verano* (1958), de Anselmo Leoz.
- *Los casos de don Frutos Gómez* (1955) y *Don Frutos Gómez, el comisario* (1960), de Velmiro Ayala.
- *El enigma del fantasma en coche* (1955) y *El crimen de Ducadelia* (1959), de Leonardo Castellani.

En Argentina, la lectura de Hammett, en particular el descubrimiento de *Cosecha roja*, abre la discusión en torno a la novela negra, la cual resulta opuesta a la novela problema de origen británico. Hacia los años cincuenta, la lectura de autores norteamericanos de la línea dura (*hardboiled*) como Michael Spillane, Peter Cheyney y James Hadley Chase agregó al espectro temático asuntos de sexo y sadismo en tramas policíacas, a través de colecciones como *Cobalto*, *Pandora*, *Deborah*, *Punto Negro* y *Linterna*, en donde se publica una gran cantidad de títulos en un formato preestablecido (128 páginas).

Después de 1960 aparece una gran cantidad de trabajos que reivindican la obra de Hammett y el policíaco y se publican antologías como la de Boileau-Narcejac (1968); *Historia de la novela policíaca*, de Fereydoun Heveyda; *La breve historia de la novela policíaca*, de Alberto del Monte; y la *Serie negra*, dirigida por Ricardo Piglia. En adelante asistiremos a un proceso complejo dónde el detectivesco y el policíaco duro se visten de frac.

Borges y Casares habían reivindicado el policial y la novela problema, pero no así la novela negra. En los años setenta todavía era frecuente que muchos autores argentinos publicaran con seudónimos sus obras, pero algunos hechos hacen que el título de “literaturas marginales” sea analizado con algo más de cuidado. En primer lugar, la publicación en 1973 de *El Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig, reivindica géneros populares del cine y la literatura de folletín; Juan Carlos Martelli publica *Los tigres de la memoria*, obra de sesgo policial; y Osvaldo Soriano escribe *Triste, solitario*, que remite indudablemente a Philip Marlowe.

En los años siguientes el género es cultivado por autores como Juan Carlos Martini, Julio César Gualtero, Pablo Urbanyi, Sergio Sinay, Rubén Tizziani. Alberto Laiseca, Pablo Leonardo, José Pablo Feinmann y Carlos María Gómez; vendrían luego Juan Sasturain y Osvaldo Soriano. En España habría que mencionar a Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza y Juan Madrid; y en México, a Paco Ignacio Taibo II, creador del detective Héctor Belascoarán y director de *La semana negra de Gijón*.

Estado actual del género

Mientras algunos autores apuestan por el universalismo de sus personajes, otros, como síntoma de arraigamiento, se dejan seducir por rasgos y atributos del color local, y remiten a los mundos marginales, orilleros; a los universos tangueros, los lupanares citadinos, el hampa local. Estos dos extremos de enajenismo y arraigamiento se resuelven muchas veces con personajes que han abandonado la etiqueta inglesa y el sombrero de Humphrey Bogart para ser latinos, unos jóvenes melencólicos perdidos en el Distrito Federal o un oscuro sabueso que recorre las vías de Lapa y Barata en Río de Janeiro.

Hoy, señalan Lafforgue y Rivera (1996), ya no existen modelos puros ni relato policíaco en su estado original. Al contrario, aparecen combinaciones que toman rasgos del *hardboiled*, del policial con páginas de corte existencial, del realismo mágico, de la ironía papiniana o del humor cortazariano. Se percibe en estos relatos la influencia de las poéticas de la vanguardia y el efecto del lenguaje del cine. Muchos autores rehúsan el apelativo de policíacos y prefieren ser designados como novelistas, a secas. Nadie llamaría escritor de policíacos a Gabriel García Márquez, quien en entrevista con Plinio Apuleyo Mendoza —*El olor de la guayaba* (1982)— confiesa su afición por estas tramas y señala que *Crónica de una muerte anunciada* (1981) es un policíaco, a su manera.

Es indudable que es muy difícil intentar escribir novelas policiales al estilo de Sherlock Holmes o relatos duros como los de Hammett o Chandler. Lo que es evidente es que una buena parte de la literatura que hoy leemos goza de lo policial y de lo negro, de algunos de sus rasgos o características. En primer lugar, lo policíaco, su historia literaria y cinematográfica, aparece ya como un referente en la mente de los lectores de nuestro momento, quienes reconocen métodos y tramas no solo por lo que han leído, sino por lo que han visto en cine y televisión. Pensemos en *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, obra cuya trama deriva paralela a los argumentos cinematográficos.

Es justamente este último medio el que mejor sigue recogiendo algunas de las tradiciones más interesantes del serial, de la novela por entregas, del esquema mínimo con variantes infinitas. Muchas obras gozan de lo policial sin ser exclusivamente novelas policiales; es el caso, por ejemplo, de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, pues basta con mirar el tipo de sociedad que refleja o aborda, aun cuando su protagonista sea un homenaje a *The hound of the Baskervilles*, de Conan Doyle. De la misma manera, muchas novelas gozan de lo negro, de la rudeza de los relatos duros, pero esto es apenas uno más de sus rasgos. Afirma Elvio Gandolfo (entrevistado por Lafforgue y Rivera, 2007) que los autores combinan distintos

géneros; es más, estos se han mezclado por completo en cocteles de ciencia ficción, *bestsellers*, policiaco y espionaje.

Hay un desgaste rápido de los autores y las colecciones no tienen efecto a largo plazo, sucumben como movimientos comerciales. Editoriales “serias” pueden publicar, actualmente, un *bestseller*, un clásico, un policiaco o una novela erótica sin presentar criterios demasiado claros. A la hora de publicar un policiaco o una obra de ciencia ficción, las editoriales norteamericanas tienen un filtro: que el libro sea el primero de nueve tomos y que se proyecte como éxito cinematográfico.

Como señala Mempo Giardinelli, la novela negra —o al menos alguno de sus elementos— se ha impuesto de manera universal gracias a que su formato tiene mejores herramientas para reseñar conflictos políticos y sociales de nuestro tiempo y penetrar en los hogares no solo a través del libro, sino también del cine y la televisión. Se abren, así, muchos otros horizontes: la reflexión filosófica, el análisis sobre los valores de nuestra sociedad, la pregunta sobre el futuro y la condición histórica.

Los autores de la novela negra, como la conocemos hoy, muestran una extraordinaria capacidad para dar cuenta de su propia versión del arte y para leer, irónicamente, la historia de la literatura. El acercamiento de Giardinelli destaca su valor como espacio de estudio y reflexión:

La moderna novela negra —en sus mejores expresiones— alcanza una dimensión filosófica notable al indagar con agudeza en la condición humana, y además las preocupaciones formales y el cuidado de la estética literaria han estado siempre presentes en sus autores más representativos. (Giardinelli, 1984, p. 75)

Vale la pena preguntarse si lo detectivesco —como aparece en los argentinos Ricardo Piglia o Alberto Laiseca, o en autores como Manuel Vázquez Montalbán, Rubem Fonseca, Roberto Bolaño y Germán Espinosa— retoma de lo policial solo ciertas convenciones genéricas, facilidades y pretextos narrativos para indagar, por encima de todo, sobre la realidad circundante; la condición histórica, social y política; la situación de los valores; el clima moral de nuestra sociedad; el presente del arte y la literatura; y las relaciones complejas entre los medios de comunicación, la experiencia de los lectores y la creación literaria.

Carvalho, el sabueso español: detective y gastrónomo

“Los detectives privados somos los termómetros de la moral establecida, Biscuter. Yo te digo que esta sociedad está podrida. No cree en nada.” Se trata de *Los mares*

del Sur (1979), de Manuel Vázquez Montalbán, una de las piezas más brillantes de la serie dedicada al detective Carvalho. Nos encontramos en los años inmediatamente posteriores a la caída del régimen de Franco —quien gobernara España dictatorialmente entre 1939, al terminar la guerra civil española, y 1975, año de su fallecimiento—. Carvalho y su compañero Biscuter aparecen en un total de 20 novelas, publicadas entre 1971 y 2004.

A lo largo de tres décadas el detective privado Pepe Carvalho no solo se enfrenta a crímenes de todos los órdenes —hampa de cuello blanco, crímenes de barriada o pasionales, asesinatos políticos— desde su gabinete de trabajo en Barcelona, sino que prepara, literalmente, los platos más coloridos de la literatura española. Biscuter, más que un acompañante en el misterio, es un dedicado ayudante de cocina entregado a una incesante búsqueda de especias y nuevos sabores. De hecho, algunos de los viajes de Carvalho hacia otros hemisferios tienen objetivos culinarios.

Carvalho, el sabueso más famoso de la lengua española, lo es en el sentido pleno de la palabra, en virtud de sus desarrollados sentidos: por un lado, olfateador de esencias ambiguas, catador de vinos de orujo, degustador de guisos, experto en pescados y sopas; por otro, exigente lector, pues ha dedicado sus últimos años a nutrir el fuego de su chimenea con algunas obras literarias, en un ritual que parece un homenaje y un auto de fe.

Carvalho asume la imagen ruda de algunos de sus predecesores, en particular de Sam Spade (Hammett) y de Philip Marlowe (Chandler): a su paso se despliegan fácilmente las aventuras amorosas, algo sabe de pugilato, es buen lector y conoce sus precedentes, porta mucho de escepticismo democrático y desconfía de las falsas expectativas. Sabe que al final el caso se puede resolver, pero la vida con sus avatares o el mecanismo de los hechos continúa sin que nadie pueda hacer nada por resolverlo. Basta con mirar la larga serie de apariciones de Carvalho para notar su presencia ante los acontecimientos más importantes de la historia y política española y mundial a lo largo de tres décadas:

- *Yo maté a Kennedy: Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas* (1972).
- *Tatuaje* (1974).
- *La soledad del manager* (1977).
- *Los mares del Sur* (1979).
- *Asesinato en el Comité Central* (1981).
- *Los pájaros de Bangkok* (1983).

- *La rosa de Alejandría* (1984).
- *El Balneario* (1986).
- *Asesinato en Prado del Rey y otras historias sórdidas* (1987).
- *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988).
- *El laberinto griego* (1991).
- *Roldán, ni vivo ni muerto* (1994).
- *Sabotaje olímpico* (1993).
- *El hermano pequeño* (1994).
- *El premio* (1996).
- *La muchacha que pudo ser Emmanuelle* (1997).
- *Quinteto de Buenos Aires* (1997).
- *El hombre de mi vida* (2000).
- *Milenio Carvalho I. Rumbo a Kabul* (2004).
- *Milenio Carvalho II. En las antípodas* (2004).

A esta lista habría que agregar por lo menos unos quince títulos adicionales donde no aparece Carvalho. Además de novelista, Vázquez Montalbán fue cuentista, poeta, ensayista, periodista, profesor de comunicaciones, crítico literario, historiador y gastrónomo. Sus títulos son reflejo de su posición crítica y observación penetrante sobre temas políticos, económicos, literarios y culturales:

- *Informe sobre la información* (1963).
- *Crónica sentimental de España* (1971).
- *La vía chilena al golpe de Estado* (1973).
- *¿Qué es el imperialismo?* (1976).
- *Diccionario del franquismo* (1977).
- *Moscú de la revolución* (1990).
- *Gauguin* (1991).
- *La literatura y la construcción de la ciudad democrática* (1992).
- *Novela negra (novela política)* (1993).

- *El escriba sentado* (1997).
- *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998).
- *Y Dios entró en La Habana* (1998).
- *Marcos: el señor de los espejos* (1999).
- *Carvalho gastronómico* (10 volúmenes) (2002-2003).
- *Geometría y compasión* (2003).
- *La aznaridad* (2003).
- *Jack el Decorador* (2008).

Tal variedad habla de amplitud de miras. En su recorrido no falta una reflexión sobre la propia literatura y el apelativo de novela negra. En un pasaje suelto de *Los mares del Sur*, Carvalho se mete en una sala a escuchar un debate sobre si Poe, Dostoievski o Henry James eran los verdaderos antecedentes del género. Uno de los “sabios” que diserta en este recinto revela que el rótulo fue inventado en Francia por un maquetista de Gallimard, quien usó tal color para una serie completa de policíacos.

Solo, en medio de su propio mareo, Carvalho logra oír que la novela negra fue creada durante la Gran Depresión y que “es un subgénero al que excepcionalmente se han dedicado grandes novelistas, como Chandler, Hammett o McDonald” (Vázquez Montalbán, 1998, p. 55), a los que habría que añadir a Chester Hymes. La novela negra gira siempre alrededor de un héroe singular, una suerte de neorromántico sumido en la ambigüedad moral. Carvalho, en broma, dice llamarse Dashiell Hammett un día que va de putas.

Los traperos de la sociedad

“Los detectives privados somos tan útiles como los traperos. Rescatamos de la basura lo que aún no es basura. O lo que bien visto podría dejar de ser basura” (Vázquez Montalbán, 1998, p. 14). Las aventuras de Carvalho no son interesantes únicamente por la riqueza de las tramas, las situaciones inquietantes y la necesidad de resolver un crimen, sino también porque detective, víctimas y criminales son personajes de compleja psicología y escapan a los estereotipos del género. Carvalho es un hombre que ha hecho el resumen de su existencia; afirma que lo único que hay que hacer es “pagar las deudas y enterrar a los muertos”. Tras haber superado los cuarenta, reconoce que ya no tiene fuerzas para contraer nuevas deudas: ha pagado su

hipoteca, enterrado a sus muertos y el único que le queda por enterrar es él mismo, como se lo confiesa a Yes, la muchacha que no distingue entre amor y cocaína.

Las novelas de Vázquez Montalbán se apoyan en la trama del género policiaco e, incluso, se puede afirmar, de la novela negra: cada uno de los casos de Carvalho conlleva una investigación sobre problemas sociales e históricos que el relato investiga a fondo, ya sea corrupción política, mafia internacional, especulación de capitales o iniquidad social. Uno de los mejores ejemplos de esta combinación es *Los mares del Sur*. Las aventuras de Carvalho responden hasta cierto punto a la frase: “Nuestros santos exploraron los cielos con su ascética, nuestros héroes pueden explorar hasta el infierno” (1998, p. 71).

Un rico y famoso hombre de la construcción, Stuart Pedrell, es encontrado apuñalado en un descampado después de haber desaparecido por más de un año. Todo el mundo suponía que Pedrell había viajado a los mares del Sur, a la Polinesia; se sabe que hablaba de repetir el viaje de Gauguin o de Stevenson, aunque nunca llegó a lejana isla al otro lado del mundo. Solo dejó una nota junto a su cadáver: “*più nessuno mi porterà nel sud*”. Estos versos de Salvatore Quasimodo nos ponen sobre aviso de lo que se esconde detrás de esta historia.

Es la viuda de Pedrell quien contrata a Carvalho para resolver el misterio. ¿Qué hizo Pedrell durante este año, antes de ser asesinado? ¿Quién y por qué mataron a Pedrell? ¿Cómo se explica que un exitoso hombre de negocios decida borrar todas las huellas de su existencia? El viaje de Carvalho detrás del misterio cumple un ciclo que va desde los barrios altos y lujosos apartamentos donde vive el clan de los Pedrell, la viuda, la hija, el abogado de la familia y los socios, hasta los suburbios de San Magín —un recorrido que recuerda la frase de Chandler: “Voy a visitar cuatro millones”— donde, como en latas de sardinas, se hacinan proletarios e inmigrantes.

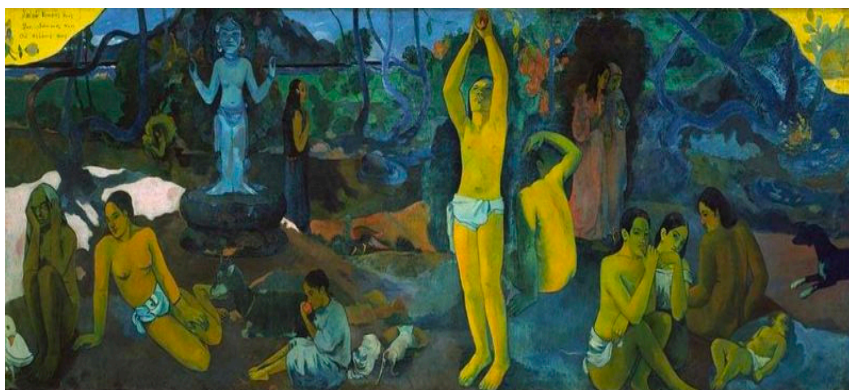
Vázquez Montalbán explora ricamente la figura del muerto, como en las mejores piezas del género; este surge como una fuente de sorpresas. Por ejemplo, Pedrell era “Un hombre que quería cambiar su vida, de país, de continente, de mundo y al final lo encuentran acuchillado entre latas y cascotes. Un fracasado. Un rico fracasado” (Vázquez Montalbán, 1998, p. 25). Entre los libros de Pedrell, Carvalho reconoce, entre otros, *Los paradigmas de la ciencia*, de Kuhn; *La tierra baldía*, de Eliot; y títulos de Rainer Maria Rilke, Aldous Huxley y Herman Melville. Los mares del Sur son, a la vez, un lugar concreto de la tierra y un espacio fantástico creado por la literatura y el arte moderno; un viaje imaginario y uno real.

Pedrell, amante de la literatura, la música y el cine proyectaba, así, vía Aerojet, repetir la odisea de Gauguin: tal vez el tiempo no le alcanzó. Artimbau, pintor de

Pedrell, da una de las claves de la historia al referir que este se enamora de la historia del artista francés Paul Gauguin gracias a *Soberbia* (1942), película dirigida por Alberto Lewin, un drama en el cual un hombre sale primero de París, abandonando a su mujer y a sus hijos para finalmente perderse en las islas de los mares del Sur.

En el cuarto de Pedrell, no por accidente, hay una reproducción del cuadro *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?*, magistral obra que Gauguin pintara en 1887 (figura 1), cuya simbología interrogaba su itinerario físico y espiritual e indagaba por el sentido de una civilización de la que ya descreía. El empresario Planas le plantea a Carvalho la contradicción en la vida de Pedrell: había “literaturizado” demasiado. El problema es que “un empresario nihilista no puede ser un empresario. Un buen empresario ha de ser algo bruto” (Vázquez Montalbán, 1998, p. 50).

Figura 1. *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?* (1887), de Paul Gauguin



* En francés, *D'où venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?* La obra se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Boston (EE. UU.)

Fuente: Wikimedia Commons.

El sur mítico creado por los norteamericanos —desde las obras de Poe y de Melville— corresponde a una tierra mitológica y satanizada. Basta con recordar la *Narrativa de Arthur Gordon Pym* y *Moby Dick*, historias de fracasados en una tierra de gente victoriosa. Las pesquisas de Carvalho con el literato Sergio Besser lo llevan a reconstruir el itinerario “literario” de Pedrell, primero, en las líneas de *The Waste Land*, poema de T. S. Eliot, cuyo verso citado en la novela es el siguiente: “*I will show you fear in a handful of dust*” [Te mostraré la angustia en un puñado de ceniza]; segundo, en una referencia a Cesare Pavese, quien en uno de sus poemas,

llamado *Los mares del Sur*, habla del adolescente que añora al marinero que ha recorrido medio mundo; y tercero, en el verso de Salvatore Quasimodo citado atrás, que cierra el ciclo del desencanto. Beser descubre que este último proviene de *Lamento per il sud*, lamento del meridional que, alejado en el frío norte de ciudades industriales, echa de menos la tierra a la que, probablemente, nunca volverá, un poema propio del neorrealismo crítico:

El sur está cansado de trajinar cadáveres... cansado de soledad, de cadenas, cansado en su boca de las blasfemias de todas las razas, que han gritado muerte con el eco de sus pozos, que han bebido la sangre de su corazón. 'Hay un contrapunto amoroso, es decir, desvela su tristeza de desarraigo a la mujer que ama...', cita Beser para que Carvalho ate cabos. Una clase de literatura. (Vázquez Montalbán, 1998)

Ir hasta los mares del Sur en metro

Carvalho sabe que “el criminal siempre vuelve al lugar del crimen” (Vázquez Montalbán, 1998). Hay que viajar a donde se ha cometido el verdadero crimen: San Magín. Carvalho reconstruye el itinerario de Pedrell, el plan de construcción de urbanizaciones que enriquecieron a los inversionistas y adonde se fue a refugiar una masa de inmigrantes de toda España:

San Magín fue mayoritariamente poblado por proletariado inmigrante. El alcantarillado no quedó totalmente instalado hasta cinco años después del funcionamiento del barrio. Falta total de servicios asistenciales. Reivindicación de un ambulatorio del seguro de enfermedad. De diez a doce mil habitantes [...] todo el barrio sufre inundaciones cuando se desbordan las canalizaciones de Llobregat [...] te fuiste a San Magín a ver tu obra de cerca, a ver cómo vivían tus canacos en las cabañas que les habías preparado [...] Seguramente fuiste en metro para una mayor identidad entre forma y fondo del largo viaje a los mares del Sur. Y luego dicen que la poesía es imposible en el siglo veinte. Y la aventura. Basta coger el metro y puedes ir de safari emocional por un módico precio. (Vázquez Montalbán, 1998, p. 107)

Los mares del Sur, la novela —ya no el referente mítico, sino el sur real de los suburbios a la orilla de la gran ciudad— recoge imágenes de la Barcelona moderna que no viaja en un Packard, sino en ese “animal resignado” que es el metro. Se trata de una experiencia que devuelve al detective a su propia vivencia y a recordar la resignación de los viajeros, la mediocridad de sus compañeros de viaje. Las

colmenas prefabricadas se ofrecían al visitante con un horizonte regularizado, un laberinto en donde pululaban los humanos. El viaje de Carvalho en medio del mareo que produce la realidad tiene verdaderos tintes oníricos. Páginas atrás ha soñado con su hígado, más adelante soñará acostado en la cama del propio Pedrell, disfrazado de pobre.

El mundo era un paisaje de estaciones semejantes a retretes sucios recubiertos por azulejos tiznados por la invisible suciedad de la electricidad subterránea y de los alientes agrios de las masas. La gente que subía y bajaba parecía cumplir el ritual de un relevo previamente acordado para justificar el rutinario ajetreo de la máquina. (Vázquez Montalbán, 1998, p. 110)

De esta manera, Carvalho viaja por estos laberintos en donde se amontonan argentinos y chilenos, indocumentados (tres décadas después el drama se repite o continúa con masas de peruanos, ecuatorianos y colombianos), guineanos o gente de cualquier lugar, “huidos de su tierra”. Carvalho intenta por todos los medios establecer qué lleva a Pedrell a interpretar este papel solo para sí. Entre sus libros, los que dejó en el cuarto donde se refugiaba, hay toda una variedad que va desde la psiquiatría, la sociología y la filosofía esotérica hasta *Los paraísos artificiales*, de Baudelaire.

Carvalho transita las mismas calles que con toda probabilidad recorrió Pedrell, este empresario que cayó en el desencanto. Lo que advierte no es la miseria real, sino la pobreza prefabricada, la mediocridad que se sostiene gracias al pago de mensualidades. Carvalho, detective anfibio, sabe que en los otros pantanos de las clases altas este hombre igualmente se moría de asco. Tal certeza lleva a Carvalho a reconocer el valor de sus únicos acompañantes: Charo, una prostituta con la que mantiene relaciones hace ocho años; Bleda, una perra que se le pega por el camino; y Biscuter, a quien decide mandar a estudiar cocina china, según Carvalho, la cocina del futuro. “Ningún perro, exclama el detective, ha construido San Magín. Ningún perro ha declarado jamás una guerra civil” (Vázquez Montalbán, 1998, p. 157).

Detrás de la muerte de Pedrell hay una serie de circunstancias que van más allá de la muerte del empresario: una ciudad detrás de la ciudad en donde los hombres hacinados crean otros códigos de la vida y de la muerte: Carvalho logra dar con Bromuro, el limpiabotas, adalid de toda propuesta política, quien se queja del exceso de salsa en los calamares, la falsedad de los chorizos y del apodo que le ha quedado por su obsesión con el programa nuclear:

Nos están envenenando. Respiramos y comemos mierda. Lo más sano es lo que cagamos porque el cuerpo nuestro se queda con lo malo y suelta lo bueno. La gente venga a reírse de uno y a llamarme Bromuro porque desde hace

cuarenta años que lo estoy diciendo: nos meten bromuro en el pan y en el agua para que no empalmemos, para que nos vayamos todos jodiendo como locos. (Vázquez Montalbán, 1998, p. 173)

Bromuro tiene una vasta teoría sobre la defunción a navajazos: “una muerte fría”, “ves los ojos de la muerte. Se te acercan, se paran y ya tienes la muerte dentro abriéndote en la carne un pasillo helado” (Vázquez Montalbán, 1998, p. 174). Carvalho en su viaje a los bajos fondos descubre de qué está hecha la nueva sociedad española. En su recorrido por los laberintos policíacos, se entrevista con policías encargados de mantener en silencio el asunto Pedrell: mercenarios a la espera de mejores oportunidades, melancólicos que recuerdan los “buenos tiempos de Franco”, aterrados que ven con horror que todo el mundo habla de democracia, aunque afortunadamente quedan algunos países “viriles”: Chile, Argentina, Rhodesia, África del Sur e Indonesia. Como le confiesa el futuro autor de Boris Le Noir, pseudónimo de uno de los policías que entrevista Carvalho (en todo mercenario yace un escritor en potencia), no existe el “menor interés en saber qué pasó en realidad”. No solo confiesan los policías sino los mismos artífices de estas ciudades. En fin, Carvalho podrá hacer sus propios juicios, meter las narices, husmear, pero es un “don nadie”. El marqués de Munt le aclara:

Yo utilicé mi influencia con el presidente del Área Metropolitana para conseguir permisos casi imposibles. Un caso claro de especulación que no oculto ni del que me avergüenzo. Todo el milagro económico del régimen franquista ha sido un *bluff*. Todos nos hemos dedicado a especular con lo único que en realidad teníamos: el suelo. Como debajo de ese suelo no hay nada, no valía la pena conservarlo. (Vázquez Montalbán, 1998, p. 173)

Carvalho no solo resuelve un crimen, sino que se hace portador de una especie de dolorosa lucidez; ve una sociedad construyéndose en medio de ruinas que dan al mundo la imagen de escombrera donde, por momentos, el detective se deja llevar, un poco arrobado o embriagado, por la idea de vivir una segunda oportunidad. El esclarecimiento del crimen de Pedrell (aunque nunca hay una verdadera aclaración, sino la reconstrucción de las líneas de la fatalidad); la escena brutal de Carvalho con Pedro Larios, el matón de San Magín; la complicidad de los Briongos, la familia de la mujer con la que Pedrell tuvo una relación en San Magín; todo echa por tierra las aspiraciones de Carvalho.

La realidad es San Magín, esta Polinesia de cemento. Gauguin halló al otro lado del mundo unos indígenas endurecidos; Pedrell y Carvalho habían encontrado algo similar en esta cara oscura de la luna, situada a la vuelta de la esquina. No hay

un final feliz, como lo dice el propio Carvalho, hay un final “sin molestias”; al fin de cuentas, “el valor de lo humano siempre ha sido y siempre será convencional”. Recordemos sus palabras finales:

Me doy por bien pagado. He tenido además la oportunidad de recorrer una historia ejemplar que casi me hace creer en la fatalidad. Hay cosas que son contra natura. Tratar de huir de la propia edad, de la propia condición social lleva a la tragedia. Piensen en eso cada vez que tengan la tentación de marcharse a los mares del Sur. (Vázquez Montalbán, 1998, p. 210)

Así como Don Quijote da recomendaciones a Sancho para el buen gobierno de su ínsula, Carvalho se permite enviar una carta a Yes con sugerencias para vivir; una niña rica como ella, en un país que no hizo la revolución industrial a tiempo. La escena final, la muerte de Bleda, lo despierta de su sueño pedagógico: “Le habían tajado el cuello”. Al fondo de la escena, “la ciudad centelleaba a lo lejos, y sus luces empezaron a encharcar en los ojos de Carvalho” (Vázquez Montalbán, 1998, p. 217).



Capítulo 4

Rubem Fonseca: un *bufus* citadino

Bufo & Spallanzani

Bufo ciñó fuertemente el cuerpo de Marina. Al cabo de un tiempo de estar así abrazados, empezó a salir de la cloaca de Marina un largo y sinuoso rosario gelatinoso de óvulos traslúcidos... su obsesión es superior a todo, es el secreto de su fantástica supervivencia. El pie de Bufo estaba completamente carbonizado, pero mantenía aún fuertemente agarrada a Marina entre sus brazos.

(Del fragmento de *Bufo & Spallanzani*, que alcanzó a escribir Flavio en el Refugio del Pico del Gavilán)

Gustavo Flavio afirma que lo más difícil a la hora de escribir una novela es tener que terminarla. El novelista debería, dice, poder abandonar el relato si se siente un poco aburrido. También Cervantes dio muestras de ese cansancio y por eso, entre otras, le aplicó la eutanasia a don Quijote antes de que otro Avellaneda lo sacara a correr más mundo.

Mas mientras llega el fin, y para evitar que llegue, el hombre tiene que amar [...] y esa esperanza me fue transmitida en la cama, jodiendo, y en la mesa,

comiendo. La única manera que realmente tiene el hombre de sobrevivir es gustando cada vez más del placer de vivir. (Fonseca, 1986, p. 171)

Vale la pena comenzar exponiendo que *Bufo & Spallanzani* gira en torno a una filosofía básica de la vida, no del crimen sino de la búsqueda del placer permanente y la fragilidad de la condición erótica.

Rubem Fonseca es el más importante cuentista y novelista del Brasil de los entornos urbanos. Nació en 1925 en Minas Gerais y fungió como agente de policía en la ciudad de Río de Janeiro, una experiencia que inmortalizó en sus novelas. Llegaría a hacerse más tarde juez, lo que le aporta a su obra un amplio conocimiento sobre la psicología del crimen, la corrupción política y las estructuras de la violencia. Creador portentoso, autor de una obra ingente que se apoya en una estética misantrópica, al decir de la mayor parte de sus críticos, no adolece de viva imaginación, humor y erotismo. Sus novelas no son solo ejercicios de ficción policíaca sino denodados análisis sobre el proceso mismo de la creación narrativa. Su obra más reconocida y afamada, *Agosto*, es un portentoso cuadro sobre los tiempos de la dictadura de Getulio Vargas.

Con *El cobrador* (1979) inicia una década creativa importante de Rubem Fonseca —cuando ven la luz sus obras más acabadas y estas son mejor recibidas por un público cada más amplio y rico—. En 1983 aparece *El Gran Arte*; en 1986, *Bufo & Spallanzani*; en 1988, *Vastas emociones y pensamientos imperfectos*; y, finalmente, en 1990, *Agosto*. Por estas obras, Fonseca figura no solo como uno de los grandes novelistas del género policíaco, sino también como uno de los representantes icónicos de la literatura brasileña y continental.

Desde su mismo título (el original, ya que en español fue publicado como *Pasado negro*), este relato deja claro el tono de novela cómica, tragicomedia o drama bufo. *Bufo & Spallanzani* —como quien dice, el sapo y su disector, pues alude al *Bufo marinus*, una variedad de sapo, y Spallanzani fue un famoso biólogo del siglo XVIII— surge como un entremés cuyo juego burlesco se impone a lo largo de un relato en el que se alternan un escritor estéril dado al histrionismo narrativo y un sabueso incansable y poco agraciado.

Bufo & Spallanzani es una interesante reflexión sobre el problema de la escritura. De hecho, se trata de la larga confesión del escritor Gustavo Flavio —seudónimo que evoca a Gustave Flaubert, quien recomendaba a los escritores rijosos como Flavio, acusado desde la primera línea de “sátiro y hambrón”, que más les vale “reservar su priapismo para el estilo... [pues] una sola onza de esperma perdida causa más fatiga que tres litros de sangre” (Fonseca, 1986, p.10) — sobre su relación con el crimen de

Delfina Delamare. Efectivamente, la primera parte de la novela se titula “*foutre ton encrier*”, que traduce, sin ánimo de ofensa, algo así como “folla tu tintero”.

Mientras en muchos relatos policíacos el narrador sigue de cerca al policía o, en su defecto, a un detective privado, en esta obra de Fonseca, por el contrario, es un escritor a quien acecha un policía, un verdadero sabueso de aspecto grisáceo, como el traje que lleva. Su impotencia —como se verá, bastante justificada— es suplida por la capacidad de narrar no una historia sino, por lo menos, tres. En medio del asesinato de Delfina Delamare, la historia central, hay dos narraciones y al menos otros dos muertos: el golpe de los Estrucho y el asesinato de Suzy. El primero, de al menos diez años atrás, y el segundo, acontecido en el Pico del Gavilán.

En *La forma de la espada*, relato de Borges incluido en *Ficciones*, solo al final de la historia el narrador revela su nombre, el verdadero, el origen del signo terrible que marca su frente y lo identifica como el traidor Vincent Moon. “Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin” (Borges, 1974, p. 495). De la misma manera, Gustavo Flavio relata a Minolta (singular nombre para un personaje, pues era la marca popular de una cámara fotográfica) los detalles ocultos de su vida, su relación con Delfina, su pasado negro y las razones de su más negro futuro.

No falta en la trama la complejidad de la delación falsa, la de Agenor da Silva, un presunto atracador que confiesa el crimen y cuya historia arroja más dudas que luces sobre los verdaderos móviles. Su aparición introduce otro paisaje de la ciudad de Río, la Selva da Tijuca, que rodea la ciudad y es su pulmón ecológico, pero que también es una más de las fronteras geográficas y sociales de la urbe informe.

Reflexiones sobre la escritura

La literatura se introduce de muchas maneras en el relato policial, sea porque asesinan a los lectores o a los escritores, o porque los policías resultan ser buenos lectores de novelas. En *Bufo & Spallanzani*, el asesino olvida una novela de su autoría en el carro donde encuentran a la víctima, con una dedicatoria de puño y letra dedicada a esta última. En *De este mundo prostituto y vano, prefiero mi cigarro en la mano*, el escritor Gustavo Flavio le aclara al sabueso Guedes que una cosa es lo que dicen y opinan los escritores en sus novelas y otra, muy distinta, lo que sucede en sus vidas, así narren en primera persona.

Como tantos otros en la historia de la literatura —Daniel Defoe, Jonathan Swift, Honoré de Balzac—, Gustavo Flavio es un escritor, financieramente hablando, fracasado. Después de su única obra importante solo ha vivido de los avances: por ello la necesidad de escribir una gran novela. “Pero Bufo & Spallanzani estaba, y sigue estando, embarrancado” (p. 37). Todo lo que sale de esta promesa de escritura es

una breve farsa donde un sabio somete a una ranita, a Bufo, a una prueba extrema: quema sus extremidades mientras se aparea. El animalito sigue copulando antes que retirarse del fuego, de modo que aún incinerado lleva a cabo su tarea: una versión de “amor constante más allá de la muerte”, como dice Quevedo.

No es ligero detalle que la novela lleve este título, pues la fábula grotesca de Bufo se repite, como veremos, en el escritor Gustavo Flavio, hasta el final aquejado de satiriasis (¡vaya palabra!), que la Real Academia Española define como “apetencia sexual insaciable en el varón” (RAE, s.f.). No hace falta aclarar que su etimología está ligada al *sátiro*, personaje de la mitología griega; sería preferible aducir en defensa —me imagino que del género masculino— que obras mayúsculas del arte como *L'après-midi d'un faune*, poema de Stéphane Mallarmé, giran en torno a este asunto.

Flavio, al igual que su antecesor Flaubert, no se hace ilusiones con lo de la inspiración. La escritura es una tarea más cercana a los braceros: exige fuerza física, vigor, es decir, disciplina y horas de juicio en el escritorio. Flavio aprovecha el caos de su escritura y su manía de narrar guardando uno que otro detalle clave, como cuando dice que Madame X era la misma Delfina Delamare o que él sabe muy bien por qué mataron a Delfina para lanzar su teoría de la literatura:

Los escritores detestamos la confusión y el desorden. Eso forma parte de nuestra incoherencia esquizoide intrínseca (véase W. Whitman). Rechazamos el caos, pero repudiamos aún más el orden. El escritor debe ser esencialmente un subversivo, y su lenguaje no puede ser el lenguaje mistificador del político (y del educador), el represivo del gobernante. Nuestro lenguaje debe ser el del no-conformismo, el de la no-falsedad, el de la no-opresión. No queremos poner orden en el caos, como suponen algunos teóricos. Ni siquiera hacer el caos comprensible. Dudamos de todo siempre, incluso de la lógica. El escritor tiene que ser un escéptico. Tiene que estar contra la moral y las buenas costumbres. Propercio puede haber tenido el pudor de contar ciertas cosas que sus ojos vieron, pero sabía que la poesía busca su mejor materia en las “malas costumbres” (véase Veyne). La poesía, el arte, en fin, trasciende los criterios de utilidad y nocividad, incluso los de comprensibilidad. Todo lenguaje muy inteligible es mentiroso. (Fonseca, 1986, p. 97)

La novela como la plantea Fonseca —en labios de Gustavo Flavio— es un arma de doble filo. Surge como conciencia del caos, reflejo del desorden, un esfuerzo por imponer una trama en medio de la disolución permanente; es, al mismo tiempo, un ejercicio de desacralización. La palabra lleva en sus genes etimológicos la propensión a lo novelesco, la novelería, lo novel y, por lo mismo, a lo advenedizo. Frente a la tradición de la novela pedagógica, de la *Bildungsroman*, se despliega el horizonte

de la picaresca. La novela negra como la conocemos en América Latina hereda la huella del escepticismo y el desencanto y, a su vez, la parodia, la risa, el juego.

Otro elemento de esta teoría de la literatura tiene que ver con las ideas que expone Flavio en torno a los lectores, particularmente, la relación entre literatura y negocio. “El escritor es víctima de muchas maldiciones, pero la peor de todas es la de ser leído. Y peor aún, ser comprado, tener que conciliar su independencia con el proceso de consumo. Kafka es bueno porque no escribía para ser leído” (Fonseca, 1986, p. 115). Peor si los lectores son un poco como Suzy, lectora apasionada de diarios y revistas, a la que “le gustaban los escándalos, como a todo el mundo, claro”, y además la atrae toda suerte de “crímenes, estafas, prevaricaciones, tráfico fraudulento, marranadas” (Fonseca, 1986, p. 136). Este ingrediente, el gusto bajo y la imagen de un lector abyecto es necesaria para completar el cuadro de la novela negra.

Ya Flavio se había referido a sus ideas sobre el consumo al hablar del deporte, “esa forma de preservación institucionalizada de los impulsos destructivos del hombre, ritual obsceno y belicista, abominable metáfora de la carrera armamentista y de la violencia entre pueblos e individuos” (Fonseca, 1986, p. 12). No es una crítica cultural aislada a la literatura ni a los autores como *vedettes*, a la verborrea de los teóricos de la literatura y al lenguaje críptico que usan cuando no saben qué decir.

Flavio es consciente de sus contradicciones cuando en algún momento dice que escribir es cuestión de paciencia y resistencia, “algo semejante a disputar un maratón en el que hay que correr, pero no se puede tener prisa” (Fonseca, 1986, p. 116), pues lo denuncian sus metáforas: atrás ha dicho que odia esas demostraciones salvajes que la sociedad llama deporte.

No puede haber tal cosa llamada “buena escritura y salud social”. La gran literatura raras veces ha sido fruto de hombres saludables; al contrario, abundan entre los genios creadores alcoholatras, drogadictos, suicidas, misántropos, fugitivos, locos, desgraciados, muertos —jóvenes y viejos gagá— (Fonseca, 1986, p. 129). ¿En cuál de estas categorías cabe un Carvalho o el mismo Flavio? ¿Entre los lúcidos pero desencantados? ¿Los escépticos y comelones lamentables? ¿Entre los sátiros satíricos?

Que cualquiera puede escribir se afirma varias veces en *Bufo & Spallanzani*: “it requires intelligence to write a good novel, but not of a very high order”⁷. (p. 107), cita Flavio a William Somerset Maugham; por lo mismo el viaje al Refugio del Pico del Gavilán, esta especie de torre de marfil que Flavio se procura para poder escribir

7 Traducido al español como “Escribir una buena novela requiere inteligencia, pero no una muy sofisticada”.

su gran obra fuera de la gran ciudad tiene como tema central la apuesta en torno a escribir un relato con un mismo mote: “sapo”.

Lo menos que se puede afirmar es que *Bufo & Spallanzani* es una novela llena de sapos, de historias que saltan desde el pasado y que se cuelan en un relato central. En medio de la trama del asesinato de Delfina Delamare se cuenta el caso del “muerto que no fue” (todo el caso de los Estrucho, el cual ocupa la segunda parte, que Flavio titula “mi pasado negro”) y, luego, la aventura en el Refugio del Pico del Gavilán y el asesinato de Suzy.

Aquí y allá el sapo es un animal físico que aflora o salta de tanto en tanto. En la primera de estas aventuras el personaje asiste a una representación de *Macbeth* en donde la escena de las brujas que arrojan sapos al caldero se convierte en la clave para que Canabrava, el profesor de escuela, aprendiz de detective y futuro Gustavo Flavio de las letras, descubra la trampa de los Estrucho; una de las visitas que realiza este precario Sherlock es justamente a la Sociedad Brasileña de Protección de Anfibios, situada en el edificio Marques de Herval, avenida Río Branco, esquina Almirante Barroso, para conseguir información sobre el *Bufo paracnemis*.

Algunos naturalistas del siglo XVII daban cuenta del uso del veneno del *Bufo marinus brasiliae* por parte de hechiceros brasileños. En un texto de Wade Davis, publicado en el *Journal of Ethnopharmacology* y en su libro *La serpiente y el arco iris*, Canabrava descubre una clave sobre los efectos “zumbificantes”.

Canabrava descubre que un sapo es en realidad un laboratorio y una factoría química capaz de producir alucinógenos y poderosos anestésicos. Con la acción de la tetradoxina era posible producir el “zumbinismo”: quedar como muerto y conservar ciertas facultades mentales, en una especie de estado cataléptico, algo muy oportuno a la hora de cobrar gruesas sumas por concepto de seguros de vida.

Canabrava, y más tarde Guedes, coinciden en la sentencia del sabio botánico consultado por el primero: “lo que más abunda en Brasil, estafadores, tramposos [...] Mediocridades audaces que adquieren prestigio mediante la apropiación simulada y hábil de la creatividad ajena, ¡Ladrones! ¡Garduños! ¡Expoliadores!” (Fonseca, 1986, p. 81). Lo malo es que el jefe de Canabrava se llama Zumbano, y los nombres siempre tienen aquí una razón de ser. Al final, la plántula de detective (en latín se dice *neófito*) es enviada a un manicomio, donde deben estar los que creen, por ahí, “que esta situación debe cambiar”.

Calles de Río

El tono de desencanto en *Bufo & Spallanzani* deriva no solo de la condición de esterilidad (de esa doble impotencia de la escritura que ya hemos referido y de la

impotencia erótica en la cual ha caído el protagonista), sino del aura de desilusión, de lamentable aceptación de la sencillez de las cosas que ronda la obra. El sabueso Guedes es el representante de esta atrofia: su tarea era “puramente procesal”, él solo debía investigar sin juzgar la sociedad, sin referirse a la ilicitud de los hechos o sin atreverse a analizar la moralidad de la sociedad. “Hacía mucho que estaba en la policía y creía que querer vivir es tan extraño como querer morir” (Fonseca, 1986, p. 15).

Guedes y Flavio habitan la gran ciudad de Río de distintas maneras. Siempre tenemos ese problema con las grandes urbes: su paisaje cambia según el personaje y una cosa es Copacabana y otra las favelas camino al Maracanã. Para Guedes, Río es la Barata Ribeiro, un infierno de bocinas y ronquidos de motores. Guedes se define como un caminante: solo desde su casa hasta Leblon hay sus buenos cinco kilómetros.

Algunas ciudades como Bogotá padecen el terrible dejo de que sus habitantes prefieren los números a los nombres; de ahí viene que las avenidas se llamen vulgarmente “la 26”, “la 30”, “la 68” y no “El Dorado”, “la Quito” o “El Espectador”. En Río de Janeiro la toponimia es abundante y no hay calle o callejón sin nombre; Guedes transitando por Figueiredo de Magalhães hacia Copacabana encuentra placer al caminar y le gustaban las calles vacías de los domingos:

Las tiendas aún estaban desiertas; mendigos, parados, habitantes de los huecos de los portales, estaban levantándose ya y se disponían silenciosamente a salir de los rincones donde dormían antes de que porteros y criados empezaran a lavar con mangueras las aceras. Aquella calle horrenda parecía hasta hermosa. (Fonseca, 1986, p. 20)

De esta manera se introduce la Río de Guedes, que no es la de las postales fastuosas con el Corcovado y el Pan de Azúcar, las playas maravillosas de Ipanema y Copacabana; tampoco la de Delfina Delamare o, incluso, la del escritor Gustavo Flavio, la de los beneficiarios del sistema social. Guedes transita por todos los estamentos, conoce las rutinas de la ciudad y padece su propio escepticismo: “Realmente, nadie confiaba en la acción de la policía, lo mínimo que se decía de ella es que era ineficaz, violenta y corrupta” (Fonseca, 1986, p. 22), una corrupción que reflejaba los niveles de perversión en tantas otras formas de la administración del país. Aunque Guedes era honrado, le faltaba algo de estilo y cinismo: “el policía inteligente está siempre a un paso del cinismo”.

En el caso de Delfina Delamare hay alguien que mueve los hilos, pero a esas instancias no llega Guedes; se trata de “gente importante”. Guedes, se queja Gustavo Flavio, se queda dormido leyendo, como los buenos parroquianos que no dan

tanta importancia a las ficciones escritas. Tenía, en cambio, claridad sobre la condición humana:

Él veía homicidios casi a diario, cometidos por personas de todo tipo, pobres y ricos, fuertes y débiles, analfabetos o doctores, y creía que todo hombre fue siempre y sigue siendo un animal violento, matador, por placer, de su semejante y de otras criaturas vivas. (Fonseca, 1986, p. 30)

Flavio apoda a Guedes, simplemente, “*Javert de Perragorda*”. Como siempre, hasta sus motetes derivan de la gran literatura, pues Javert es el personaje empecinado en perseguir a Jean Valjean en *Los miserables*, de Víctor Hugo, y de “perragorda”, es decir “de tres ochavos”, como quien dice, de “a peso con cincuenta” (lo que pasa es que el lenguaje numismático cambia y regularmente se degrada más); de cualquier modo, quiere decir ‘barato’, ‘muy barato’.

Sin embargo, este lamentable prototipo hemisférico de detective tiene una teoría sobre la ley y la justicia apoyada en una idea peregrina de la confesión, propia de un catolicismo *jecho*⁸. Su idea se apoya en una figura antigua que en derecho se conoce como *la esencialidad del confiteor*, que reza que a la confesión deben acompañar los vestigios. Tales huellas están ausentes en la confesión de Agenor da Silva.

Guedes, que conoce muy bien las escuelas de samba de Río, los colores de las hinchadas, las calles que le pertenecen al Flamengo, al Fluminense o al Vasco y, en especial, la manera como se hacían los presos en los calabozos, husmea por los callejones, tratando de entender qué o quién está detrás de Agenor. El periplo por estos bajos fondos completa la imagen de la ciudad y sus estructuras sociales:

En una celda en la que cabrían, caso de tumbarse de lado a lado, quince presos, había treinta. Los más flojos tenían que dormir de pie. Algunos de los débiles eran periódicamente asesinados para aliviar la presión y, a través de la repercusión pública, forzar a las autoridades a mejorar las condiciones en que vivían los presos. Si excluimos el aspecto reivindicatorio, eso es algo parecido a lo que hacen las ratas. (Fonseca, 1986, p. 149)

Estas páginas anticipan la novela que Drauzio Varella escribiera en 1999, *Estação Carandiru*, llevada luego al cine por Héctor Babenco en 2003. Interesa aquí destacar de soslayo la precisión de la observación, los estratos humanos que entran en juego.

8 *Jecho* es un colombianismo que quiere decir ‘maduro’, ‘listo para ser cosechado’. Por extensión, significa ‘viejo’, ‘propio de gente de otra edad’.

Lo mismo sucede en el Refugio del Pico del Gavilán, donde se reúnen dos mujeres, Suzy y Eurídice, dedicadas a una *boutique* esotérica; una pareja de bailarines brasileños del Colón de Buenos Aires, Roma y su marido; un violinista de nombre Orión Pacheco y su esposa, doña Juliana Pacheco; además del escritor Gustavo Flavio, un flaco de chaqueta azul y el encargado del refugio, Trindade.

Mientras Guedes recorre prisiones y callejuelas de Río, en el refugio se mezcla un concilio de intelectuales que igual hablan de los grandes salones operáticos como de la macumba. Fonseca recurre en este episodio a uno de los asuntos más frecuentes de la literatura detectivesca: la de reunir a un conjunto harto estrafalario de personajes en un lugar del que es imposible escapar, donde las combinaciones y los intereses ocultos son múltiples.

El asesinato de Suzy —o su suicidio— sirve para atar cabos sueltos, pues al refugio sube el mismo Guedes, especie de Poirot tropical (sin acento francés, desde luego). Cuando parece ya arrojado al olvido (Flavio escribe en un PC y reconoce que no hay nada como la tecla *Delete*, para echar a la gran papelera), surge del pasado el marido de Delamare, con todo y cuernos. Guedes reconoce que los crímenes nunca ocurren puros. “A su alrededor gravitan otras acciones y omisiones delictivas, una constelación de villanías y torpezas” (Fonseca, 1986, p. 200).

Al comienzo mencioné la esterilidad de Gustavo Flavio. Se trata de esterilidad física, pues Guedes, a pesar de haber hecho un impecable ejercicio de análisis, no logra evitar que el escritor sea castrado, algo que Eugenio Delamare lleva a cabo de manera sutil, acompañando la operación con un relato sobre la forma en que los ingleses preparan sus *bull-terrier*.

Aun cuando Flavio acusa a Guedes de querer leer en sus propias novelas una confesión, las historias policiacas se vengán de Gustavo Flavio a su manera. En confesión ante la atenta Minolta, reconoce que Delfina planea la escena final, siguiendo al pie de la letra una de las novelas de Flavio. “Le expliqué que aquello era una novela, que yo no sé si se sufre o no, si se mancha la ropa o no”, aunque, se rompen las reglas del relato policial y Guedes solo averigua la mitad de la historia: la realidad termina imitando las novelas.

Reflexiones de un escritor latinoamericano

El artista puede pasar a otro significante: si es escritor, hacerse cineasta, pintor, o, por el contrario, si es pintor, cineasta, o desarrollar interminables discursos críticos sobre el cine, la pintura, reducir voluntariamente el arte a su crítica. El artista puede también dejar la escritura y someterse a la significancia de la misma, hacerse sabio, teórico intelectual, hablar para siempre desde una zona moral limpia de toda sensualidad de lenguaje; puede también anularse, dejar de escribir, cambiar de oficio, de deseo.

Roland Barthes. *El placer del texto*

En *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* (1988), de Rubem Fonseca, policíaco oscuro en cuya trama el detective es un fallido guionista que trabaja con la idea de hacer una versión fílmica de *Caballería Roja*, la novela de Babel, y con la idea fija de que ha hallado la novela póstuma del escritor ruso que murió en las cárceles estalinistas, dejando solo dos pequeñas piezas de su incuestionable talento, prosigue Fonseca su travesía por los imaginarios del escritor —el intelectual— latinoamericano. En esta obra, como en su breve entremés llamado *Diario de un libertino*, Fonseca se aventura con un tipo de escritura desarraigada de su centro literario, huérfana de grandes relatos. A la trama novelesca suceden formas proteicas y escurridizas.

En *Diario de un libertino*, el narrador, Rufus, un escritor de novelitas policíacas, autor de cinco piezas de mediano reconocimiento, ha decidido cambiar de género literario y ahora escribe un diario en el que, como afirma desde un primer momento, no se propone escribir las trivialidades de su vida cotidiana, sino una crónica de su pensamiento y grandes ambiciones intelectuales; a la par, pone en orden su empresa de escribir una nueva obra, esta vez sí, una gran pieza de orden histórico o quizá una *Bildungsroman*. Sin embargo, si algo se evidencia de inmediato a lo largo de esta crónica libertina es el advenimiento en su texto del prosaísmo de la cotidianidad. En esta aventura, cuyo eje central es el ir y venir del protagonista entre sus amantes (Henriette, Lucía, Clorinda), en esta saga donjuanesca donde la novedad de la carne se convierte en la monotonía de la vida conyugal, la escritura se pervierte, difumina, se vuelve algo cada vez más lejano e imposible.

Flavio reconoce que padece del síndrome de Zuckerman⁹. “Prefiero que las personas que conozco no hayan leído mis escritos, sobre todo después de descubrir que soy una irreparable víctima del síndrome de Zuckerman” (Fonseca, 2003a, p. 35). Dolorosa certidumbre de que la escritura es ya una tarea sin sentido: “los lectores aman las novelas gruesas, así sea apenas para colocarlas en el estante” (Fonseca, 2003a, p. 35), de ahí que resulte necesario, incluso, escribir un diario de poca monta, en reconocimiento al absurdo de esta tarea.

Esta convicción del bajo rango de los escritores se acentúa, se vuelve cada vez más ácida. La idealización de los escritores y la fama de la literatura solo son posibles en una sociedad de valores publicitarios: “esos fans que escriben a los escritores son todos peligrosos”. Una nota del diario a propósito de Clorinda, quien le escribió un *email*, revela su posición sobre el valor de la literatura:

[...] un sujeto me envió una carta diciendo que había seguido mi ejemplo y abandonado su empleo y su familia para dedicarse a la literatura. El tipo estaba loco, no he abandonado ninguna familia, la familia me abandonó a mí. ¿Y qué mierda de dedicación es la mía? ¿Cinco libros? Las mujeres son todavía peores. Idealizan al idiota que escribe, se enamoran de un mito, esperan que él haga concretos sus delirios alegóricos. Los escritores son malos amantes, malos amigos, mala compañía. (Fonseca, 2003, p. 46)

Esta carrera sin freno hacia el abismo va acompañada de un cada vez más intenso descreimiento, un escepticismo cada vez más irreversible en torno a la imposibilidad de darle sentido a la literatura: “La única literatura digna es aquella que asombra al lector, y esa nadie la compra. Los lectores aman los temas manidos” (Fonseca, 2003, p. 54).

En este diario de libertino hay también una crisis, aquella idea de la escritura como un ejercicio denodado al cual se vuelve una y otra vez, puliendo cada frase, cada palabra. El libertino del que hablamos no solo escribe en computador, sino

9 Zuckerman, personaje, narrador y a veces coprotagonista en las obras de Philip Roth. En obras como *Mi vida como hombre*, *Zuckerman liberado*, *Deudas y dolores* y *La mancha humana*, Roth compone la biografía de un escritor en el seno de una sociedad pacata y adicta, enfrentado a las tiranías de ideologías racistas y xenófobas. Zuckerman enfrenta el macartismo político, la doble moral que hace de la vida sexual y el erotismo un crimen público. El síndrome consiste en identificar al autor con sus personajes y viceversa, con todas sus consecuencias.

que declara que prefiere no leer lo que ha escrito: “Cuando abro el archivo y el texto aparece en pantalla, inmediatamente aprieto las teclas Control+End y veo solo las últimas palabras del archivo abierto” (Fonseca, 2003, p. 62).

Lo de libertino obedece por igual a la promiscuidad del personaje y al escritor que, renunciando a las rigideces de la novela tradicional, se deja seducir por un género en el que imperan el acontecimiento accidental y las minucias de una vida de devaneo. Promete un diario de cosas profundas, pero se gasta la mitad de su espacio describiendo problemas de bragas y calzones femeninos.

Al escribir una novela el sujeto se involucra de tal manera que pierde el deseo de redactar otras cosas, así se trate de mensajes electrónicos. Pero no puedo dejar de vagabundear por las calles. Soy un andariego compulsivo, me paso las horas recorriendo los rincones de la ciudad. (Fonseca, 2003, p. 45)

“Todo ya ha sido escrito”, sobre todo cuando el libertino piensa remedar la estructura de una *Bildungsroman* al estilo del Flaubert de *La educación sentimental*, en un párrafo que concluye con un paréntesis que dice: “(recordar que debo borrar luego este párrafo)”. Lo llamativo es que lo que leemos es el borrador del texto, de la novela, apuntes que nunca fueron borrados, y la obra brilla, justamente, por su ausencia. Enrique Vila-Matas escribe un ejercicio en torno al síndrome de Bartleby (en *Bartleby y compañía*) y hace un recorrido por el universo de los no escritores —suicidas, de los que prefirieron el tráfico de armas sobre la poesía o el silencio, el olvido o la burocracia, o negar su obra—. Este Zuckerman latinoamericano (José Zuckerman es el falso nombre que da cuando piensa colarse clandestinamente en un manicomio) se aburre, se cansa.

Va de Balzac a Flaubert, en particular en las reflexiones que estos hicieron en su momento en torno a la relación entre esperma y escritura; del pesimismo de Arthur Schopenhauer o Emil Cioran al humor crítico de Milan Kundera; de la promesa postergada de una novela pasamos a un tono, sin lugar a dudas ensayístico, cuando para referirse a su síndrome reseña sin ambages la obra de Philip Roth, comenta a Kundera, cita a Melville y Vila-Matas, y relaciona a Goethe y Kierkegaard. Rufus en su diario no tiene ningún problema en combinar algunas noticias sobre la posibilidad de amar en la promiscuidad, preocupaciones de origen biológico sobre la disminución generalizada en la sociedad contemporánea de la producción de espermatozoides en el hombre promedio y una que otra reflexión ligera sobre la manera como Choderlos de Laclos, Eça de Queiroz o Fernando Pessoa han evadido y jugado con la posibilidad de separar biografía y obra. Su promiscuidad, esa galería de textos, lecturas en donde descuellan por igual Joseph Conrad y Mijaíl Bajtín,

tiene en este ejercicio un punto central: hacer literatura diciendo, justamente, “esto no es literatura”.

En cuanto a mí, si no uso mi imaginación, como en este instante, y hablo solo de la realidad, estoy siendo solo apenas el redactor de un diario, un registrador cotidiano y fidedigno de una jornada de ocurrencias, experiencias y observaciones. No soy, cuando escribo este diario, un verdadero autor. Literatura es imaginación. (Fonseca, 2003a, p. 119)

Rufus se declara, así, fuera de la literatura, libre de la imaginación, entregado simplemente a la trivialidad de registrar, en una suerte de *stream of consciousness*, todo aquello que viene a su mente, sus lecturas, especialmente, su socarronería intelectual y memoria prodigiosa para sustentar sus contradicciones y avalarlas con una lucidez perversa: estos pensamientos imperfectos que le hacen declarar a Rufus, en su diario —cuando habla de las amantes de Casanova o de Don Juan o de Mademoiselle Dubois (2 594 amantes, es decir, tres diarias)— que esto no puede ser literatura sino “un tema para revistas femeninas” (Fonseca, 2003a, p. 131).

El diario concluye con una condena absurda al libertino, no tanto por serlo sino porque sus lectores confunden al autor con sus personajes y juzgan a Rufus por las ideas disparatadas que los personajes de sus novelitas son capaces de sostener. Hay en esta condena un juicio que va más allá del síndrome zuckermaniano: se trata de una condena a la literatura, a sus posibilidades, a la existencia, incluso, de novelistas en el presente.

La evidencia de Rufus es que existen al menos dos tipos de literatura: una digna y otra indigna. La primera no vende, no llama la atención de los públicos; que sea escrita con sangre o inteligencia poco importa. “Y, al fin de cuentas, ¿quiénes somos los escritores? Unos alelados no menos idiotas que, abortos en nuestro ombligo, contamos lo que allí vemos, para beneplácito de cretinos, lectores y críticos” (Fonseca, 2003a, p. 156).

Rufus se mofa de la literatura, de los argumentos repetitivos. De hecho, en una enumeración burlesca sobre tales lugares comunes, menciona la mujer que, para vengarse, inventa que su amante la violó —eso es Fedra—; la pareja que vive feliz hasta que la mujer descubre que el marido es un asesino en serie; y la mujer que descubre que su hermana mayor es en realidad su madre. La condena no solo consiste en que Rufus vaya a parar a la cárcel, sino que los argumentos de los que se burla se hacen reales de repente.

Sentado frente al computador (Rufus escribe empleando un ordenador) el libertino reconoce que no viene a su mente ni una línea de su *Bildungsroman*. Lo que está fuera de toda posibilidad es que tal forma de novela sea posible, que la literatura de descubrimiento y formación ocupe un sitio como género, que la misma literatura como develamiento tenga alguna opción. Lo único que existe es ese “libertino, hedonista y perezoso” escritor que encuentra muy divertido sumergirse en las arenas movedizas de las digresiones infinitas. No en vano la última es una larga serie de anécdotas extraídas de la historia mórbida de la literatura que recuerda la torpeza en la que murieron Petronio, Lucrecio, Philip Marlowe, Edgar Allan Poe, William M. Thackeray y Ernest Hemingway, a los que se suman varios escritores que se abismaron en la locura. La frase final es lapidaria: “*Bildungsroman*: qué cosa más estúpida”.

De esta manera, Fonseca ha creado un conjunto de investigadores enredados en argumentos literarios y marañas policíacas. Tales peripecias, atravesadas de cruda realidad y priapismo, le aportan color local y arraigamiento crítico a calles y salones; desenmascaran las estructuras de una sociedad desigual. Los personajes de Fonseca navegan en estas aguas coloridas —hartos de la farsa, embriagados de escepticismo, obscenamente lúcidos— por el país del fútbol y el carnaval.



Capítulo 5

Roberto Bolaño: crítica violenta

Por un momento mi cabeza, les aseguro, era como un mar embravecido y no oí lo que los muchachos decían, aunque capté algunas frases sueltas, las predecibles, supongo: la barca de Quetzalcóatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Achab o el encefalograma de la ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno, el barco sin vela que también puede ser un ataúd, la paradoja del rectángulo, el rectángulo-conciencia, el rectángulo imposible de Einstein (en un universo donde los rectángulos son impensables), una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía.

Palabras de Amadeo Salvatierra después de analizar con Arturo Belano y Ulises Lima el único poema escrito por Cesárea Tinajero. Bolaño, *Los detectives salvajes* (1998)

Las obras del escritor chileno Roberto Bolaño llevan a cabo un ejercicio de demolición de la historiografía de la literatura. Obras como *La literatura nazi en América* (1996) y *Los detectives salvajes* (1998) arremeten contra el canon y celebran un ritual permanente de destronamiento o deconstrucción de la literatura por la vía del humor, la parodia y los apócrifos. El tipo de investigación literario-policíaca

que propone en cada obra Bolaño tiene que ver con este propósito: el investigador privado ha sido sustituido por otro tipo de sabueso que intenta infructuosamente reconstruir una época de la literatura, una poética, un manifiesto, una generación, un mito literario; el crimen —la muerte del autor— ya se ha consumado y vivimos en medio del descalabro, la desaparición del canon, el desmoronamiento de los padres continentales de la literatura.

Tanto *2666* como *Los detectives salvajes*, sus dos obras más conocidas, giran alrededor de la búsqueda de un escritor escurridizo, de una obra esquiva o de unos escritores o poetas en derrota. Si bien en estas dos obras el vago esquema narrativo no tiene otro objetivo que el de ofrecer una crónica de las fantasmales aventuras de unos poetas en ciernes, en *Historia de la literatura nazi* Bolaño renuncia, pese al rótulo de novela, a narrar historia alguna, salvo que entendamos por historia un esquema más bien fragmentario, una narración cuyas líneas degradan en una genealogía de negaciones y fracasos que no dan testimonio de lo literario sino, justamente, de su imposibilidad.

El desgarramiento de las formas

¿Cómo acercarse a la literatura en una época que se define ante todo como productora de nuevos lenguajes o cuando se desdibujan las propuestas tradicionales del cuento y de la novela? Mientras la mayoría de formas literarias que exponen los canales comerciales mantiene una serie de clichés y estereotipos narrativos, los nuevos lenguajes de la literatura, en el más estricto de los sentidos, reconfiguran el tiempo, combinan los medios, fragmentan la historia, dispersan el relato.

Otros van más allá y cuestionan la literatura al convertir en argumento el problema de la escritura, la existencia o la originalidad del autor y la probidad moral del lector. Este ejercicio metaliterario o de metaficción tiene su mejor antecedente en un episodio de *Don Quijote* (primera parte, capítulo 8) cuando el narrador de la novela encuentra la continuación de su relato en unos papeles de la calle atribuidos a un tal Cide Hamete Benengeli, escritos originalmente en mozárabe y traducidos por un moro *aljamiado*¹⁰.

Este ejercicio metaliterario ofrece obras maestras que parten de ficciones en donde el tema es la escritura, el origen de la obra, la originalidad de la novela. Pensemos, a modo de ejemplo, en algunos maestros contemporáneos que han dado vida a grandes piezas que son al mismo tiempo narrativas, ensayo, reflexión, crítica y teoría literaria:

10 *Aljamiado* significa que está escrito en caracteres árabes, aun cuando no esté en lengua árabe, como sucede con muchos documentos de la época de Al-Ándalus (nombre que los musulmanes dieron a la península ibérica en la Edad Media) antes de que se impusiera la escritura en alfabeto latino.

Diario de un mal año (2007), de J. M. Coetzee, que habría que leer en tres canales y en donde las notas a pie de página cobran un valor argumental; *El nocturno hindú* (1984), de Antonio Tabucchi, que juega con la opción de que narrador y protagonista tramen algo contra el lector; *City* (1999), de Alessandro Baricco, que incorpora la posibilidad de ir más allá de lo narrativo a géneros varios y diversos como cómics, seriales, guiones cinematográficos; y la monumental y casi policiaca *Operación Shylock* (1993), de Philip Roth, en donde el autor es acosado por sus plagarios y usurpadores y se cuestiona la validez de su discurso e, incluso, de su existencia.

A distancia de las grandes reflexiones de Ernesto Sábato sobre la condición humana, como pueden encontrarse en *Abbadón, el Exterminador* (1975); de las novelas de tesis sobre la historia o la identidad, como sucede en *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier o en *Cambio de piel* (1967), de Carlos Fuentes; y alejados (por un acto de displicencia) de los manifiestos de una literatura *engagé*, la escritura se pliega a la moda de la tiranía de las ediciones en serie o *en recuile*¹¹. Vamos de la frivolidad y el efectismo de la epifanía a la rimbombancia de la crítica literaria. Ella misma, la obra literaria, se mimetiza con la forma de algo más intelectual, crítico, pensante. Tras renunciar a la posibilidad de narrar, la novela (el nombre persiste, mas no el concepto de aquello que entendíamos asociado a una trama novelesca) se lanza a la búsqueda de un relato inexistente en busca del autor absolutamente fantasma, en busca de un simulacro.

La metaficción como ejercicio de teoría —o crítica— inserto en la trama de la obra literaria se cuestiona qué narrar, a quién narrarle, cómo contar la historia sin correr el riesgo de convertirla en un remedo o no narrarla en absoluto. Con la literatura bajo sospecha y su negativa a asumir el relato, se trata de obras que no se dejan incorporar fácilmente a ningún canon, pues se instalan en el filo de la duda permanente, del temblor, la ironía y la mordacidad: al borde del más desolador desencanto. ¿A quién está dirigida esta literatura, si es que está enfocada en alguien específicamente? A un lector que, como señala Luis García Montero en sus *Inquietudes bárbaras*, es hoy, en medio de los televidentes y la masa de las redes, el verdadero “bárbaro” de nuestra época, refugiado entre los libros de su biblioteca, pretendiendo descifrar el mundo desde el desordenado alambique de su escritorio.

11 *En recuile* es una expresión usada por Roland Barthes en *El placer del texto* para referirse a la comodidad del lector que ajusta su canon a los catálogos editoriales de las diez, veinte o cien obras maestras de la literatura del siglo XX, ya sea universal, latinoamericana, colombiana, etc., que hay que leer. Se refiere al catálogo de cosas que hay que conocer, visitar, comer, “antes de morir” o para ser un muerto “culto”.

El poeta y el novelista sobreviven trasuntados de cronistas, periodistas, articulistas; en el mejor de los casos, de ensayistas, pedagogos y críticos literarios; en el peor, y más frecuente, de policías, sabuesos, verdaderos maleantes, tipos abandonados por sus mujeres o puestos al margen de la sociedad. En Bolaño, los detectives salvajes venden hongos por los lados de la UNAM o en el Encrucijada Veracruzana, asisten a tertulias y roban libros (sobre todo esto último) y se arrojan al exilio.

Los laberintos del metarrelato

Aparte del *private investigator* (PI), hay otro tipo de detectives, cuyo ejemplo máximo ha sido aportado por Jorge Luis Borges en su famosísimo *Acercamiento al Almotásim*. Su tarea consiste, fundamentalmente, en perseguir un autor, una sombra de quien no sabemos nada¹²; tal vez lo único que tenemos es un seudónimo o que el autor ha dedicado su vida no solo a edificar una obra, sino en particular a simular su fama; quizás ha sido asesinado y lo único que nos queda es su leyenda. Esta aventura, que va más allá de la literatura, que busca la trama y el misterio en la metaliteratura, ha dado lugar a lo que llamamos *metarrelatos* (literatura dentro de la literatura), en los que la aventura narrada es sobre la escritura y producción de la obra literaria. Tal es el caso de las tres obras emblemáticas de Roberto Bolaño: *La literatura nazi en América* (1996), *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004).

La metaliteratura no consiste en “ir más allá” de la literatura sino, justamente, lo contrario: hacer literatura con lo literario o con su imposibilidad, con la no-literatura¹³,

12 En *El acercamiento al Almotásim*, incluido en *Ficciones* (1944), Jorge Luis Borges elige reseñar una obra apócrifa de un autor inexistente. Un ejercicio similar sucede en *Pálido fuego* (1962), de Vladimir Nabokov, en donde el narrador de la novela (sic.) es en realidad un crítico literario entregado a realizar la exégesis de un vasto poema, titulado *Pálido fuego* y en el cual no solo ve una interpretación alegórica de la existencia, sino un conjunto de signos encriptados que encierran un texto confesional de su autor y que es una clave de su asesinato.

13 La mejor aproximación a la no-literatura la ha dado, a su manera, Vila-Matas en *Bartleby y compañía* (2000), en la que recrea las anécdotas de esos escritores cuya mayor hazaña ha sido la renuncia a la literatura, la obra inexistente, la escritura fantasma, el poema perdido o nunca leído, nunca publicado, de cuyo poder solo queda un eco lejano. En el mejor de los sentidos se trata de ficción literaria, en la medida en que se trata de literatura que no existe o que nunca ha existido. Muchos “poetas” han preferido el silencio o han renunciado a hacer de su obra una pieza más de mercado y exhibición. “*Id prefer not to do it*”, la frase emblemática usada por Bartleby, el personaje de Melville, conlleva mucho más que una renuncia a las letras, al trabajo de escriba o escribiente: es un símbolo de rechazo a las formas de alienación de la escritura.

o cuando la trama del relato es las vicisitudes de la escritura. Dentro de este ámbito de simulaciones, se desdibuja la posibilidad de la literatura como relato y adviene la escritura como aventura.

El narrador se oculta enmascarado de ensayista, cronista, guionista, editor o compilador de la obra de otros. También encontramos la obra que renuncia de manera definitiva a narrar y que prefiere verse reducida a la calidad de comentario. Tal es el caso de una pieza no menor, simplemente menos conocida, *La literatura nazi en América*, (1996). Esta breve novela —el uso del término es exagerado, pues se trata en realidad de una serie de reseñas sobre autores apócrifos—, resulta una muestra significativa de la prosa lúcida de Bolaño, de su estilo ágil y lleno de referencias brillantes, de su fino humor intelectual: una verdadera clave de su estética.

En esta obra Bolaño lleva a un nivel superior la apuesta que a cuatro manos lanzaron Borges y Casares en *Cuentos de H. Bustos Domecq*. En *La literatura nazi en América*, Bolaño renuncia a escribir una novela en el sentido tradicional a cambio de ofrecer la enciclopedia de un género, una crónica completa que incluye autores, fechas, fundadores, seguidores, variantes, tendencias, bibliografías y editoriales. En esta enciclopedia, la realidad y la ficción se cruzan de manera sutil (algunas fechas son reales, algunos personajes históricos generan un clima de plausibilidad y verosimilitud), a lo largo de un periodo que se inicia a comienzos del siglo XX y que llega hasta las primeras décadas del XXI —el detalle es altamente irónico si tenemos en cuenta que la obra fue publicada en 1996—. El peronismo en Argentina, la dictadura chilena y las migraciones alemanas posteriores a la Segunda Guerra Mundial se entreveran con una crónica que posee sus propios poetas malditos, perseguidos, incomprendidos e impostores, así como sus mercenarios literarios, logias y hermandades¹⁴.

Hay en esta historia de la literatura, a falta de alusiones a la literatura canónica, una parodia intensa, implacable, plena de risa y desparpajo de los mundillos literarios, de los salones letrados, de los impostores de las letras, de los embusteros y pornógrafos, de los intereses de las editoriales, de los odios y tensiones entre autores y públicos. La literatura en esta pieza de genio se ha tornado caricatura de una caricatura, pues,

14 Encuentro un valioso antecedente de esta trama falaz de enciclopedias, movimientos, tendencias y autores en la descripción que ofrece Borges sobre las Enciclopedias de Tlön en ese rico entremés de apócrifos y filosofismos fantásticos que es *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; otro antecedente, tan rico como este, es el que describió Stanislaw Lem en *Solaris*. Las enciclopedias de Solaris y la historia de los solaristas son una suerte de espejo de distorsiones de la aventura intelectual de la raza humana.

per se, los autores reseñados son una negación de la literatura. Como todo tratado o historia de la literatura, esta comprende un orden que incluye oficiales, precursores, héroes, malditos, *outsiders*, marginales, excepcionales y visionarios.

De Juan M. T., por ejemplo, se afirma que escribió: “*Luminosa oscuridad*, novela sobre el orden y el desorden, la justicia y la injusticia, Dios y el vacío” (Bolaño, 1996b, p. 27). No se puede tomar en broma este estilo, esta vaguedad que alude al todo y a la nada, que irrespete la seriedad del lector y sus expectativas. Allí donde se espera una síntesis del texto aparece un burdo pleonismo o una paradoja: una caricatura. Edelmiro Carazzone da a conocer un estudio crítico sobre la obra de Mendiluce que, para colmo, se titula *Islas que se hunden*: “Conversaciones entre personajes ambiguos y caóticas descripciones de un enjambre sin fin de ríos y de mares” (Bolaño, 1996b, p. 24).

Como toda enciclopedia o historia de la literatura, *La literatura nazi en América* ofrece su epílogo, “Epílogo para monstruos”, en el que se adjunta una relación de algunos personajes citados a lo largo de la obra, y que es una dura referencia al arte y, de paso, a la literatura: un compositor de piezas clásicas sobrevive gracias al tango: por extensión, ¿qué literatura habría que escribir para poder vivir de ella? No es gratuito que una poetisa vaya a parar como vendedora de artesanías en París: inclusión en el mercado capitalista o, simplemente, caricatura descarnada de toda ilusión poética. En la serie abundan la sorna, el contraste, la yuxtaposición carnavalesca que obliga a leer entre líneas. Los monstruos, los escritores, los artistas se hunden en lo grotesco y el simulacro.

De esta manera avanza esta enciclopedia, espejo del mundo de las letras, editoriales y revistas, no solo el que viviera Bolaño sino el que se destila hoy cuando el escritor, para lograr serlo, debe no solo escribir, sino medrar en medio de toda una gama de terribles perversiones. Se describe allí una serie de generaciones con sus precursores, héroes, poetas malditos, viajeros, letrados, magos, mercenarios y *outsiders*; a su modo, todos en este entramado, sin excepción, están por fuera de cualquier “historia oficial”.

Todos, a su modo, son sombras de otra historia, de una historia de la literatura oficial. ¿Hasta dónde Ignacio Zubieta, de quien se dice: “el azar o la época terrible que le tocó (y escogió) vivir torcieron su destino irremediablemente”, y Jesús Fernández-Gómez, “dedicado a la minuciosa descripción de jardines andaluces”, esconden una lejana y equívoca alusión a José Asunción Silva y a Fernández, el aristocrático poeta de *De sobremesa*? Después de analizar los pocos poemas que quedaron de su obra, se afirma: “Del resto de la obra de Zubieta poco se sabe. Hay quienes afirman que no había más o que lo poco que había resultaba decepcionante” (Bolaño, 1996b, p. 44).

Se trata de una prosa lúcida, permanentemente irónica, con un estilo ágil, portador de fino humor intelectual, lleno de referencias brillantes. Nos pueden resultar sardónicas, en el apartado titulado “algunos personajes”, referencias brillantes como la siguiente:

Duquesa de Bahamontes, Córdoba, 1989-Madrid, 1957. Duquesa y cordobesa. Y punto. Sus amantes (platónicos) se contaron por cientos. Problemas de orina y anorgasmia. En la vejez, buena jardinera.

Jorge Esteban Petrovich, Buenos Aires, 1960-Buenos Aires, 2007. Escritor de tres novelas de carácter bélico centradas en las Malvinas. Posteriormente, locutor de radio y televisión (Bolaño, 1996b, p. 215)

De la revista más famosa de esta historia, la titulada *Cuarto Reich Argentino*, dice:

Sin duda una de las empresas editoriales más extrañas, bizarras y obstinadas de cuantas se han dado en el continente americano, tierra abonada para empresas al borde de la locura [...] Su singladura errática continuó hasta el año 2001. Nunca se supo quién la dirigía. (Bolaño, 1996b, p. 229)

A lo largo de *La literatura nazi en América* se oyen ecos paródicos de un hitle-rismo sentido y profundo, resumen de las fijaciones, posturas e imposturas de nuestros dandis e intelectuales del país de las letras. Un ejemplo máximo de todo ello es Edelmira Mendiluce, autora que dedicó toda su vida de cortesana de las letras a componer *El cuarto de Poe*, ejemplo máximo de toda posible simpleza, de las veleidades de nuestros letrados escritores, de los cultismos, deificaciones y rituales nada ajenos a nuestra forma de entender la literatura como una práctica de salón social.

Siempre será complejo y divertido buscar a quién corresponden tales retratos o posturas: estas caricaturas. Veamos uno de esos que el catálogo denomina “anti ilustrados”, el argentino Silvio Salvático:

Entre sus propuestas juveniles se cuenta la reinstauración de la Inquisición, los castigos corporales públicos, la guerra permanente ya sea contra los chilenos o contra los paraguayos o bolivianos como una forma de gimnasia nacional, la poligamia masculina, el exterminio de los indios para evitar una mayor contaminación de la raza argentina, el recorte de los derechos de los ciudadanos de origen judío, la emigración masiva procedente de los países escandinavos para aclarar progresivamente la epidermis nacional oscurecida después de años de promiscuidad hispano-indígena, la concesión de becas

literarias a perpetuidad, la exención impositiva a los artistas, la creación de la mayor fuerza aérea de Sudamérica, la colonización de la Antártida, la edificación de nuevas ciudades en la Patagonia. Fue jugador de fútbol y futurista. (Bolaño, 1996b, p. 152)

Tal vez no se refiere a alguien en particular o a rasgos más generales de nuestros escritores; el problema es que en Latinoamérica, los esfuerzos y delirios de Salvático son las pesadillas de la realidad.

Enfermedad literaria y rencor

A propósito de *Los detectives salvajes* (1997), hay que reconocer que la *negrura* de esta novela no proviene de la inclusión de una trama policiaca —que para el caso es apenas unas líneas de fuga— ni de un ámbito estrictamente criminal porque en ella la vida no da para tanto; hay una caída permanente donde poetas, novelistas, crítica literaria, académicos de todos los pelajes, círculos de artistas, todos sin excepción, se confunden con vagabundos, mercaderes, proxenetas y maleantes. Ulises Lima y Arturo Belano —los dos protagonistas de ese viaje, ejes que articulan un número casi exagerado de testimonios que giran alrededor de sus mitos— son una mezcla de poetas y traficantes de hongos, una caricatura de intelectuales que viven como marginales harapientos.

Toda la novela es el gradual desvanecimiento de Arturo, Ulises, Cesárea y el mismo García Madero, el joven testigo llegado de último a formar la corte de los “real visceralistas”. Esta peregrinación de miserables que se hunden cada vez en sus covachas (al final de la guerra, en conflictos prestados en el Lejano Oriente o en África, o combatiendo en un ilusorio duelo de espadas) se da en un entorno sometido por igual a un gradual ocultamiento. De la ciudad solo queda el nombre, los espacios se vuelven esquivos: “La Ciudad de México tiene catorce millones de habitantes. No volveré a ver a los real visceralistas” (García Madero, p. 21), dice uno de los buscadores que en la obra de Bolaño son llamados “detectives”. Y en esta frase percibo una de las claves de la novela: el permanente clima de pérdida, encuentros breves y distanciamientos que se repiten a lo largo de la obra, en una traza de más de veinte años de relatos, crónicas siempre recordadas con alguna dificultad sobre un pasado en fuga.

México y Barcelona —y solo ocasionalmente Roma, París, Londres, Tel-Aviv, entre otros referentes urbanos— son en *Los detectives salvajes* apenas una especie de referentes simbólicos, más bien literarios (los visceralistas solo tienen un punto claro: ser herederos del estridentismo mexicano y enemigos de Octavio Paz); en

otras palabras, un simple pretexto, un espejismo. Las imágenes de los sitios que recorren (trátese de García Madero buscando alguna huella de Arturo Belano y de Ulises Lima o de los propios Belano, Lima y García Madero persiguiendo el fantasma de Cesárea Tinajero) son sitios de *camping*, azoteas, buhardillas, sótanos, callejones estrechos o mal iluminados detrás de un bar o un restaurante, un camino a la orilla de una carretera, una sala de espera en un aeropuerto y, en el mejor de los casos, una silla en el parque central de alguna población.

Muchas veces son sitios sin nombre: “una especie de bodega y cuarto de bodega y cuarto trastero estrecho y alargado en donde se apilaban las cajas de botellas” (Bolaño, 1998, p. 25), como el que consiguen Rosario y García Madero para refugiarse de la mirada del público del bar. O la azotea desde donde aparece un DF visceralista alejado por completo de la ciudad de las postales:

Cuarto de azotea de la calle Anáhuac, cerca de Insurgentes. El habitáculo es pequeño, tres metros de largo por dos y medio de ancho y los libros se acumulan por todas partes. Por la única ventana, diminuta como un ojo de buey, se ven las azoteas vecinas en donde, según dice Ulises Lima que dice Monsiváis, se celebran todavía sacrificios humanos. (Bolaño, 1998, p. 29)

La ciudad son los libros que están leyendo, formada por esos espacios intersticiales, la urbe que ven los ojos de migrantes, ya porque son demasiado jóvenes como García Madero o extranjeros errantes, como el caso de Arturo Belano quien, sospechan, es chileno o argentino. Ulises Lima resulta un seudónimo nada gratuito para un latino aventurado a las letras o lanzado al azar y condenado a perderse en cualquier ciudad del mundo.

Se destacan en la novela los lugares de paso, hoteles, estaciones, túneles y signos de esos hombres errantes, sin itinerario. “Jóvenes sin talento [...] en realidad sin nada de nada, ni dinero para pagar los cafés que nos tomamos (los tuve que pagar yo), ni argumentos de peso, ni originalidad en sus planteamientos. Dos perdidos. Dos extraviados” (Bolaño, 1998, p. 160), como afirma un Carlos Monsiváis que aparece en la andanada de testigos consultados para establecer lo que se sabía desde el primer momento: todo estaba condenado al fracaso. No en vano es un mezcal llamado “Los suicidas” el que beben los muchachos.

La entrada a *Los detectives salvajes* se da sin preámbulos o ritual de ninguna especie, a no ser el mezcal que a lo largo de toda la obra sirve Amadeo Salvatierra, muy oportunamente cerca al Palacio de la Inquisición (no allí, pero en unas bodegas cercanas). Como afirma García Madero, se da el ingreso sin ninguna ceremonia (Bolaño, 1998, p. 13).

La narrativa de *Los detectives salvajes* va hacia atrás, es decir, manteniendo una suerte de mirada retrospectiva. El joven García Madero parece aplicar esta técnica, según el narrador de la primera y la tercera parte, a la totalidad de la novela, a su misma forma de representar la ciudad: “De espaldas, mirando un punto, pero alejándose de él, en línea recta hacia lo desconocido”, que es exactamente lo que sucede con las líneas de fuga que son las vidas de Belano, Lima y de la misma Cesárea Tinajero, cuya leyenda y búsqueda obsesiva da pie al viaje a los desiertos de Sonora. Como reconoce el escritor, tal vez sea “perfecto caminar de esa manera”, aunque “bien pensado, es la peor forma de caminar” (Bolaño, 1998, p. 11).

No dejan de ser simbólicos de esta pérdida los nombres de los lugares, el primero de ellos, el cruce de caminos que es la ciudad de México. No es gratuito que después de perderse y volverse a encontrar en la enorme ciudad (de 14 millones de desconocidos, para 1970, según la novela), los visceralistas vuelvan a encontrarse justamente en un bar llamado Encrucijada Veracruzana, no en vano acompañados de unos versitos dedicados a Rosario: “Hablo de sus ojos y del interminable horizonte mexicano, de las iglesias abandonadas y de los espejismos de los caminos que conducen a la frontera” (Bolaño, 1998, p. 22).

El otro México es el de la Colonia Condesa, con casas de antiguos ricos sumidos para ese momento en la pobreza. No solo está arruinado el padre de las Font, sino que “el tipo está completamente tocadiscos. Hace cosa de un año que ya se pasó una temporadita en la casa de la risa” (Bolaño, 1998, p. 33), gesto que van a repetir a su manera todos los visceralistas. La descripción de la calle Guerrero (de las putas) va a jugar un papel importante por cuanto ofrece un tamiz interesante de las delicadas percepciones que se dan de la ciudad. Matices de color local y cambios imperceptibles en una primera mirada dan a la novela su valor sismográfico. Los temblores están ahí: leves, sutiles, alterando el equilibrio y poniendo la existencia en vilo. Solo los locos, los poetas visceralistas —o Font asilado en la casa de la risa— son capaces de percibir esta naturaleza de las ciudades:

A veces sueño que estoy en una ciudad que es México pero que al mismo tiempo no es México. Quiero decir: es una ciudad desconocida, pero yo la conozco de otros sueños [...] es una ciudad vagamente conocida y vagamente desconocida. Y yo doy vueltas por unas calles interminables tratando de encontrar un hotel o una pensión en donde me quiero alojar. Pero no encuentro nada. Solo encuentro a un mudo fulero. Y lo peor de todo es que está atardecido y yo sé que cuando caiga la noche mi vida no va a valer nada, ¿verdad? Voy a estar como aquel que dice a merced de las fuerzas de la naturaleza. (Bolaño, 1998, p. 54)

El furibundo y moribundo país de las letras

Lo que más llama la atención de estos detectives salvajes de cabellos largos que hacen su “universidad desconocida” fuera de la UNAM, automarginados del claustro académico, es su gimnasia contra toda suerte de ídolos: su labor demoledora del orden canónico; su apetito lector. En suma, esa necesidad de destruir, dudar de todo, poner en tela de juicio las “vacas sagradas” de la literatura, las deidades de las letras, sus ámbitos y salones; el poder de sus medios de comunicación (revistas, facultades), la necesidad de aislarse de la promiscuidad de los premios y de crear una fauna más apropiada, capaz de tomar distancia frente a las obsesiones de la crítica.

La primera parte de la novela *Mexicanos perdidos en México* (1975) parece no tener más función que introducir la voz de García Madero, presentar la figura lejana de los dos personajes centrales —Arturo Belano y Ulises Lima— y el círculo de poetas visceralistas (estridentistas) que giraban alrededor del campus de la Universidad Autónoma. Es claro que en toda esta primera parte juega un papel central la voz de Ernesto San Epifanio, quien plantea su tesis central en torno a la literatura latinoamericana:

Ernesto San Epifanio dijo que existía literatura heterosexual, homosexual y bisexual. Las novelas, generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo. Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho, la reina y el paradigma de las locas. (Bolaño, 1998, p. 83)

A continuación aparecen en el análisis “Verlaine, el generoso”, el “querido Cernuda”, Nicolás Guillén, Vicente Aleixandre y Rafael Alberti; Carlos Pellicer, José Juan Tablada, Salvador Novo, Renato Leduc, López Velarde, Efraín Huerta, Díaz Mirón, Homero Aridjis, Amado Nervo, Manuel José Othón, Manuel Acuña, José Joaquín Pesado y Efrén Rebolledo. Entre los europeos, Giacomo Leopardi, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale y Salvatore Quasimodo, Pier Paolo Pasolini, Edoardo Sanguineti, Cesare Pavese, Dino Campana; en Francia, François Villon, y miles más; en América Latina, César Vallejo, Martín Adán, Vicente Huidobro. A León de Greiff lo llama “ninfo abujarrado”, y a Lezama, “mariquita”. La lista definitiva incluye con reservas, rechazos y aprobaciones los nombres de Juan Gelman, Mario Benedetti, Nicanor

Parra, Emilio Westphalen, Enrique Lihn, Oliverio Gironde, Bonifaz Muñoz, Jaime Sabines; de los orígenes: Luis de Góngora y Francisco de Quevedo, San Juan y Fray Luis. Las frases finales de San Epifanio son:

Por lo demás, y con buena voluntad, nada impide que maricas y maricones sean buenos amigos, se plagien con finura, se critiquen o se alaben, se publiquen o se oculten mutuamente en el furibundo y moribundo país de las letras. (Bolaño, 1998, p. 85)

Borges dedicó bastante tiempo a definir su *Antología de literatura fantástica* (1940), el *Manual de zoología fantástica* (1957) y el *Libro de los seres imaginarios* (1968); por su parte, Bolaño compone, en primer lugar, un catálogo de escritores fallidos, apóstatas, fracasados literarios, dandis y heresiarcas de la literatura: una novela sin relato; en segundo lugar, un viaje sin sentido, un mito en torno a un fiasco —la obra de Cesárea Tinajero; por algo San Epifanio dice de ella: “Cesárea Tinajero es el horror”—, una gesta cuyo eje central es el destronamiento permanente, el desmoronamiento de las “vacas sagradas” de la literatura y el desencanto permanente.

La confesión final de Salvatierra resulta representativa de lo que pasa con todos estos poetas fugaces, bien llamados tremendistas:

Como tantos otros mexicanos, yo también abandoné la poesía. Como tantos miles de mexicanos, yo también le di la espalda a la poesía. Como tantos cientos de miles de mexicanos, yo también, llegado el momento, dejé de escribir y de leer poesía. A partir de entonces mi vida discurrió por los cauces más grises que uno pueda imaginar. Hice de todo, hice lo que pude. Un día me vi escribiendo cartas, papeles incomprensibles bajo los portales de la plaza Santo Domingo. Era una chamba como cualquier otra, al menos no peor que muchas que había tenido, pero no tardé en darme cuenta que aquí me iba a quedar por mucho tiempo, atado a mi máquina de escribir, a mi pluma y a mis hojas blancas. (Bolaño, 1998, p. 552)

Caminos erráticos

El episodio final de la obra es en realidad la continuación de las aventuras de García Madero, el narrador de la novela que encontramos en la primera parte (*Mexicanos perdidos en México*, 1975), esta vez narrando el viaje a los desiertos de Sonora. ¿Quiénes son los detectives salvajes? ¿Arturo Belano, Ulises Lima, García Madero en busca de las huellas de Cesárea Tinajero? ¿O la larga lista de testigos que vieron ocasionalmente a Belano y a Lima, a quienes, al parecer, entrevista un obsesionado García Madero dos décadas más tarde? Lo cierto es que la parte final de la novela

realmente acontece en los dos primeros meses de 1976 y revela no solo cómo murió Cesárea Tinajero, sino la última imagen que tuvo García Madero de Belano y Lima cuando huyeron con los cadáveres de Cesárea, Alberto y su secuaz.

El viaje a los desiertos de Sonora será de principio a fin la crónica de un fracaso. No solo porque la búsqueda de Cesárea Tinajero desemboca en la escena de la muerte de la poetisa, sino que ya desde antes los “investigadores” han reconocido a Cesárea convertida en la amante de un torero de poca monta, maestra de escuela de una población perdida en el desierto, vendedora de hierbas y, finalmente, en una de las lavanderas de Villaviciosa.

La impulsadora de la tradición de los tremendistas, mejor conocidos como los visceralistas o vicerrealistas, es una humilde mujer que después de su aventura por el país de las letras, terminó olvidada en un pueblo que no aparece en ningún mapa. Mientras, los poetas viscerales persiguen la sombra de una poetisa y recorren los pueblos del noroeste, siguiendo sus vestigios como verdaderos investigadores (registrando diarios, auscultando periódicos, revisando noticias necrológicas, partidas de bautizo, entrevistando testigos, tratando de armar una biografía, reconstruyendo los años perdidos de la poetisa, tratando de recuperar su memoria y sus apuntes), montados en un Impala por caseríos fantasmas y desviándose por carreteras sin asfalto.

Esta parte de la novela transcurre en dos planos: el primero, a modo de un viaje, que en realidad es una investigación literaria a cargo de Arturo Belano y Ulises Lima, obsesionados con el pasado de Cesárea Tinajero; y el segundo como una huida de parte de los mismos investigadores perseguidos por Alberto y sus matones.

García Madero, poeta en ciernes y admirador de Belano y Lima, para matar la monotonía del viaje o aumentarla, hace preguntas que se nutren de su acervo retórico: síncopa, sincopado, sextina, gliconio, tetrapodio, hemipiés, hápax, saturnio, etc., hasta llegar a las epanadiplosis, es decir, a los versos que se muerden la cola, que repiten el principio al final, como en *Verde que te quiero verde*, de Federico García Lorca. La historia de los detectives salvajes perdidos en el DF o en los desiertos de Sonora se puede describir con un vocablo tan bello como este: epanadiplosis, pues la imagen de fuga, pérdida y partida permanente son el principio y el final de la historia.

Al gato y al ratón entre Alberto (el matón) y los detectives se suman otros tantos juegos y formas de experimentar el papel de víctimas de un maleante a lo largo del viaje: la retórica como entretenimiento trivial, una forma de ocultar el hastío. Da lo mismo escribir o no escribir. Entonces, García Madero se pone a pintar dibujitos, “enigmas que me enseñaron en la escuela hace siglos. Aunque aquí no hay charros.

Aquí nadie usa sombrero charro. Aquí solo hay desierto y pueblos que parecen espejismos y montes pelados” (Bolaño, 1998, p. 574).

El cadáver literario o la muerte del autor

Un García Madero atiborrado de retórica caracterizaría su novela *Los detectives salvajes* como un verdadero epicedio, es decir, “una composición coral que se recita delante de un cadáver” (p. 564): el del autor. Arturo Belano, anagrama del propio Roberto Bolaño, repite con sus gestos la imagen del poeta que renunció a la poesía para hacerse mercenario; Ulises Lima, el Ulises latinoamericano, es la antípoda de todas las tradiciones oficiales de nuestro país literario. La retórica literaria es aquí un juego frívolo y la escritura es, en última instancia, sustituida por las imágenes. La investigación literaria en la novela se torna en realidad en una fuga, en una tarea desquiciada que revela un conjunto de destinos en derrota permanente:

Las pistas de Cesárea Tinajero aparecen y se pierden. El cielo de Hermosillo es rojo sangre. A Belano le pidieron los papeles, sus papeles, cuando él reclamaba los viejos libros de los maestros rurales en que debía estar escrito el destino que le tocó a Cesárea después de marcharse de El Cubo. Los papeles de Belano no están en regla. Una secretaria de la universidad le dijo que por menos podía ser deportado. ¿Adónde?, gritó Belano. Pues a su país, joven, dijo la secretaria. ¿Es usted analfabeta?, dijo Belano, ¿no ha leído ahí que soy chileno?, ¡mejor sería pegarme un tiro en la boca! Llamaron a la policía y nosotros salimos corriendo. No tenía idea de que Belano estuviera ilegal en el país. (Bolaño, 1998, p. 591)

La antítesis de los detectives salvajes —esta cuadra de desatinados— es Octavio Paz, al otro extremo de la balanza, entronizado como pontífice de la academia y galardonado por la oficialidad de la literatura. En *Himno entre ruinas*, Paz describe este destino de la mexicanidad entre el presente y el pasado, entre la solemnidad y la cotidianidad:

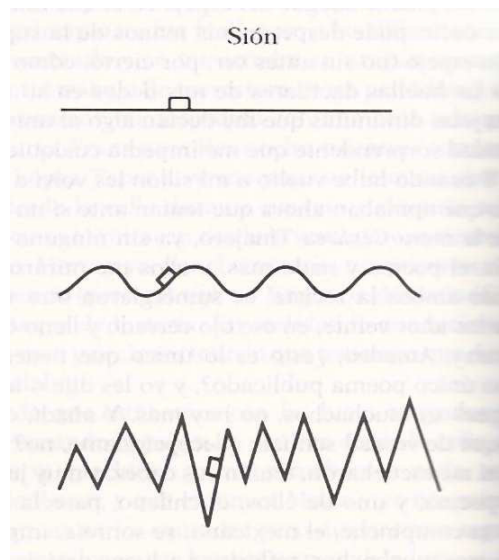
Cae la noche sobre Teotihuacán.
En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana,
suenan guitarras roncadas.
¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,
dónde desenterrar la palabra,
la proporción que rige al himno y al discurso,
al baile, a la ciudad y a la balanza?
El canto mexicano estalla en un carajo,

estrella de colores que se apaga,
piedra que nos cierra las puertas del contacto.
Sabe la tierra a tierra envejecida.

Fragmento de *Himno entre ruinas* (Paz, 1989, pp. 63-65)

Los detectives salvajes matan el tiempo rebuscando en papeles olvidados y disipan la realidad fumando mota. Como en el poema de Octavio Paz, son los muchachos quienes intentan desenterrar la palabra. Mas no hay palabra: el único poema de Cesárea Tinajero, algo que revelara Amadeo Salvatierra, es un dibujito titulado *Sión* (figura 2).

Figura 2. Sión



Fuente: Bolaño (1998, p. 400).

Primero un horizonte, luego las olas del mar, el movimiento, luego una serie de líneas quebradas, la Sierra Madre y, tal vez, una nave, un barquito: la vida toda encerrada en estas tres líneas. Lo desesperado o lo salvaje, y ahora el nombre tiene sentido, para Amadeo Salvatierra, es el ejercicio desesperado por darle sentido a lo que probablemente es una simple broma insensata.

Y cada noche, después de quedarme dormido, aparecía la línea recta. Hasta allí todo iba bien. El sueño incluso era placentero. Pero poco a poco el pa-

norama empezaba a cambiar y la línea recta se transformaba en una línea ondulada. Entonces empezaba a marearme y a sentirme cada vez más caliente y a perder el sentido de las cosas, la estabilidad, y lo único que deseaba era volver a la línea recta. Sin embargo, nueve de cada diez veces a la línea ondulada la seguía la línea quebrada, y cuando llegaba allí lo más parecido que sentía en el interior de mi cuerpo era como si me rajaran, no por fuera sino por dentro, una rajadura que empezaba en el vientre pero que pronto también experimentaba en la cabeza y en la garganta y de cuyo dolor solo era posible escapar despertando, aunque el despertar no era precisamente fácil. (Bolaño, 1998, p. 400)

El único elemento verbal en el poema de Cesárea es su título, *Sión*, que es un nombre sino un símbolo, una tierra prometida. En *Rayuela*, Julio Cortázar habla de un sabio que se quedó mirando toda su vida un tornillo, buscando el sentido de la existencia. Los críticos literarios, los lectores desesperados, los detectives salvajes que intentan desentrañar el sentido del texto se pueden parecer a Amadeo Salvatierra o al sabio de Cortázar. Los juegos de retórica y acertijos gráficos, las piezas descompuestas que forman la serie interminable de testimonios en procura de Cesárea Tinajero y luego de Ulises Lima o de Arturo Belano, las alusiones a un cosmos literario en donde la barca de Cesárea, un cuadrado insignificante, se asimilaba a la de Quetzalcóatl, el encefalograma del capitán Ahab al de la ballena, el rectángulo imposible de Einstein a una página de Alfonso Reyes, a la desolación de la poesía. Ante el maremágnum, Amadeo Salvatierra invita a brindar con el famoso tequila “Los suicidas”, que se destila a lo largo de 500 páginas, “mientras nuestro barquito era zarandeado por la galerna” (Bolaño, 1998, p. 401).

Antípodas literarias

Antítesis de la gran literatura, en *Los detectives salvajes* la historia se resuelve de manera equívoca. La novela rechaza cualquier pretensión de seguir una trama esquemática, renuncia a la reconstrucción de un enigma, tal como se articula en un relato policíaco; tampoco tiende un puente hacia adelante, a la aventura. El relato de García Madero se deja llevar por la inercia de la escritura: “Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar” (Bolaño, 1998, p. 557).

Estas palabras del día 1.º de enero de 1976 parecen fruto de la enajenación, pero son este tipo de claves y enigmas los que debe seguir el lector, pues se trata del inicio de la tercera parte de la novela, aun cuando lo narrado es pasado, dos décadas atrás

del final de la novela. Bolaño toma en serio lo de jugar con la ambivalencia de las palabras historia/relato, nos hace caer en cuenta de que hay, por lo menos, dos tiempos: uno de los enunciados y otro de la enunciación (el tiempo en que se narra y el narrado)¹⁵.

¿Cuál es el “día invisible” del que habla García Madero? Quizá el tiempo futuro en que la novela será escrita y que asume como pasado el presente del diario de García Madero; o el tiempo futuro previsto por la obra, el tiempo del lector. No es la primera vez que encontramos este tipo de especulación futurista que ubica a lector y crítica en un tiempo “invisible”. Primero lo hizo en *La literatura nazi en América* (1996), una historia que extiende su análisis hasta bien entrado el siglo XXI, y luego en 2666, donde nos encontramos, literal y paradójicamente, en el futuro de la escritura, donde todavía hay detectives salvajes, autores emblemáticos y lectores furibundos.

Curiosamente, ese día aparece en el testimonio de la profesora Flora Castañeda, quien dice que Cesárea le habló de los tiempos por venir: “Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2600. Dos mil seiscientos y pico” (Bolaño, 1998, p. 596), y en *Amuleto*, donde se habla de un “cementerio de 2666” en el que yacen los muertos nonatos y abundan otras paradojas; ofrece obras nunca escritas, poetas sin poemas, detectives sin trama, aventuras sin héroes ni antihéroes.

Lo único cierto es que Arturo Belano y Ulises Lima parten con rumbo desconocido llevando tres muertos en la cajuela; sus obras completas nunca escritas aparecen una y otra vez en los sueños de García Madero:

A veces me pongo a pensar e imagino a Belano y a Lima cavando durante horas una fosa en el desierto. Después, al caer la noche, los veo alejarse de allí y perderse por Hermosillo, en donde abandonan el Camaro en una calle cualquiera. A partir de ese momento ya no hay más imágenes. (Bolaño, 1998, p. 599)

El final de la novela —al igual que en *La narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe—, perdido en un mar blanco sin imágenes, es el silencio, la página en blanco, un enigma sin resolver.

15 Esta compleja relación que permite al lenguaje, a la enunciación, según Émile Benveniste, diferenciar entre el presente de un narrador en tanto enuncia, y el tiempo pasado del mundo narrado.





Capítulo 6

Siete enigmas de lectura y escritura

El panorama hasta aquí expuesto abre un enorme conjunto de posibilidades de acercamiento no solo a la novela policíaca o negra, sino hacia un amplio conjunto de manifestaciones literarias contemporáneas.

La mayoría de nuestros novelistas no solo se han formado como lectores del género policíaco, sino que este ha transitado del cuento a la novela, de la novela al cine, del cine a las historietas y al cómic, del cómic a la televisión, de esta a los seriales por los canales de *streaming* y, de nuevo, al cine, al *anime*, a los videojuegos y a los *webisodics*.

En lugar de ofrecer un conjunto de conclusiones —ya cada capítulo tiene una alta dosis de apreciaciones en este sentido—, prefiero aquí proponer a los profesores de literatura una metodología de trabajo para el diseño de sus talleres de lectura y de escritura, un trabajo de literatura creativa colectiva.

Creación del personaje

En primer lugar, será necesario crear al personaje. Se puede pensar en nombres que parten de la misma literatura: Gabriel Cantor, Gaspar Silva, Raúl León Arenales, Neftalí Arango, Luis Barba, Marvel Traba, Margarita Woolf, Alicia Monroy, Alejandra Pizarro, Claraluz Pector o Fabuloso Real. Cada uno es fruto de un juego de otros nombres de autores que pueden evocar diferentes textos.

Antes de emprender cualquier tarea policíaca será necesario darle cuerpo al personaje, establecer sus cualidades, sus mejores virtudes. ¿Trabaja como policía o vive al margen? ¿Es detective profesional o aficionado? ¿Se dedica a algo distinto? ¿Dónde vive? ¿Qué edad tiene? ¿Qué sabemos de su físico, sus relaciones familiares, gustos, rutinas?

¿Qué se puede saber de su pasado? ¿Qué piensa del amor, la política, la ciudad, del trabajo? ¿Tiene, al igual que Sherlock o Carvalho, un ayudante? ¿Es este acaso su primer nombre? ¿Cómo viste? ¿Luce algún rasgo particular en su forma de vestir, andar o hablar, como acontece con el padre Brown? ¿Tiene alguna fobia? ¿Qué lee? ¿Qué se percibe cuando habla? ¿Es taciturno, burlesco, parco o parlanchín, torpe, atropellado?

¿Qué técnicas usa? ¿Tiene algún tipo de conocimiento científico, de saber especializado o extraordinario? ¿Practica algún deporte, tiene algún vicio, una debilidad? ¿Qué lugares de la ciudad frecuenta? ¿Ha salido alguna vez del barrio, de la ciudad, de la región, del país? ¿Expone algún tipo de tesis sobre la vida, la sociedad, la política o las instituciones?

Siete problemas para Gabriel Cantor

En este ejercicio, por comodidad llamaré “Gabriel Cantor” a mi investigador, una mezcla de periodista y profesor de literatura retirado, que trabaja en un pequeño diario de provincia en un pueblo de tierra caliente y que pasa del periodismo de investigación a los retos policíacos, quien debe enfrentar siete retos. Cada grupo de escritores podrá crear su propio investigador, darle un nombre, crearle un pasado, siguiendo las recomendaciones del apartado anterior.

Cada reto es, a su manera, un problema de lectura. Las pistas, las claves del caso están o deberán surgir de una relectura de siete piezas literarias. Cada caso está propuesto como punto de partida para la creación de un relato policíaco, que puede ser desarrollado a cuatro manos o más. Al final, la pieza narrativa propuesta debe sugerir la lectura de ese otro texto, si se quiere reconocer el enigma.

Cada caso toca una forma de lectura, un campo del arte y de la literatura: en el primero, las pistas simbólicas, los nombres enigmáticos, los talismanes; en el segundo, los libros prohibidos, los libros secretos; en el tercero, las claves pictóricas, los secretos escondidos en una imagen; en el cuarto, las sectas científicas y el ocultismo, las religiones de la nueva era, los dilemas biopolíticos y la ética científica.

Los tres problemas finales harán énfasis en la realidad histórica, social y política de Colombia. Por ejemplo, en el quinto se trata la lectura, se da una vuelta a la obra

de Gabriel García Márquez y a los relatos vinculados a *Los funerales de la Mamá Grande*, y, de paso, una vuelta a los acontecimientos históricos de una época de la historia de Colombia: el periodo entre 1959 y 1962; en el sexto, se explora el influjo de las redes, en especial el problema de otro tipo de crímenes: el de las chuzadas, los falsos positivos digitales y la omnipresencia de lo digital; por último, en el séptimo, Gabriel Cantor sufre una alucinación: viajará a una ciudad posterior al apocalipsis, pero el germen de los crímenes estará siempre en el pasado, es decir, en el presente.

La novela o el cuento problema

Ya habrán percibido los lectores de este ejercicio que, sin muchas novedades, sigo en este manual de instrucciones el modelo sugerido por Borges y Casares en *Siete problemas para don Isidro Parodi*, pero en lugar de un detective encerrado en una cárcel, propongo que el personaje se ubique en una gran ciudad —que es otra forma de cárcel—, con sus grandes calles y avenidas, una cárcel donde la prensa, la radio, las transmisiones de fútbol, las redes, las emisiones de televisión en *streaming*, el hábito del WhatsApp, del Twitter y del Facebook han reemplazado a otros referentes; donde la política, las noticias de muertes, secuestros y masacres se siguen a modo de espectáculo en las franjas de los noticiarios, sazonadas con *fake news*.

Gabriel Cantor —sabueso de ciudad— está en medio de estos dos mundos: a veces en el centro, otras veces al margen. Algunos de sus casos lo fuerzan a salir de la ciudad al resto del país, a pueblos abandonados, a recorrer esos paisajes que permanecen muy cerca y muy lejos a la vez, porque son las zonas calientes del país, es decir, allí medran bandas criminales o “bacrines” —si nos atenemos a su nombre artístico: antiguos miembros de organismos estatales, paramilitares, desertores de los grupos insurgentes o desertores del Estado de derecho, dedicados única y exclusivamente al crimen y narcotráfico—.

Siete interrogantes de lectura y escritura

Primer problema: piezas de un rompecabezas

Parodiando a Truman Capote en *Ataúdes tallados a mano*, llega a las manos del inspector Gabriel Cantor un pequeño ataúd de madera, tallado cuidadosamente a mano. En el interior aparece el nombre de un hombre y un pequeño objeto de metal en miniatura. Se trata, probablemente, de la pista de un crimen cometido hace unos años que permanece impune o de uno a punto de cometerse; el primero de una serie de asesinatos. Cada semana, o al poco tiempo, aparece un nuevo ataúd con otros nombres, otras pistas, una pieza de metal distinta que da señas sobre el

lugar, los motivos, los testigos o las armas vinculadas al crimen. ¿Quién envía los ataúdes? ¿El criminal o un testigo?

Variantes

- El ataúd aparece siempre cerca a los cadáveres. En lugar de féretros, puede tratarse de otro tipo de objetos: una USB, una fotografía, un recorte de noticia de un periódico, un zapatico de niño (de esos que cuelgan los taxistas como talismán), una alcancía, un cofre de madera con una nota o una urna de cristal con un insecto en su interior.
- El inspector Cantor no recibe el ataúd, sino una llamada de alguien implicado que le cuenta que ha estado recibiendo estos extraños regalos cada mes y que ha podido establecer que se trata de una larga confesión o de una verdadera conspiración.

Segundo problema: trama mortal

Relato enigma a partir de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco. Gabriel Cantor es invitado a una feria del libro en donde se han venido presentando una serie de lamentables acontecimientos: uno de los visitantes es encontrado sin signos de vida en uno de los baños públicos; al siguiente día, otro visitante queda inerte mientras escucha una de las conferencias; el tercer día, uno de los directores editoriales rueda por las escaleras cuando pretendía alcanzar unos volúmenes del ático del local de ventas. Solo van tres días y aún queda una semana de feria. No parece extraño que tres “accidentes” sucedan en un espacio de tiempo tan estrecho; sin embargo, algo llama la atención de los primeros que se acercan al asunto; los tres sucesos tienen algo en común: un mismo libro. ¿Acaso las claves de estos tres episodios están cifradas en la misma obra, la misma trama? Se empieza a hablar del libro en el que están encerrados todos los elementos: lector, editor, crítico. Ya se comienza a hablar del cuarto “crimen” y de la obra misteriosa: del autor como asesino y del asesino lector. Gabriel Cantor tendrá que hallar la obra, revisar el argumento y evitar la segunda parte de la trama.

Variantes

- No se trata necesariamente de una feria del libro; la historia puede suceder en un colegio, en una universidad, en un club de lectura. La clave de la trama puede estar en los lugares que anuncia la obra, en los personajes, en algunos símbolos; se trata de una clave hermética vinculada a la lectura de un poema y en la que cada crimen es parte de una metáfora.

Tercer problema: lienzo de sangre

Me llamo rojo, de Orhan Pamuk, comienza señalando: “Ahora estoy muerto. Soy un cadáver en el fondo de un pozo. Salvo mi asesino, nadie sabe qué pasó”. En la época de los miniaturistas bizantinos y de los iconoclastas turcos, nada estaba tan prohibido como pintar a Su Majestad. Sin embargo, un pintor se atreve, quizá por solicitud del propio monarca. Tal vez aceptó gustosamente o aprovechó la oportunidad para retratar —en clave— los crímenes de Estado y denunciar los del soberano o de sus secuaces. Gabriel Cantor tiene conocimiento de las extrañas circunstancias en que ocurrió la muerte del pintor Michiamo Rojas. Las únicas pistas con que cuenta son una serie de esbozos en sanguina y carboncillo que dejó sobre su mesa de trabajo. También tiene acceso a algunos óleos del pintor, cuyas obras han sido mandadas a recoger por órdenes expresas de los funcionarios del palacio. La clave de la muerte del artista y de otras desapariciones parece estar en los detalles que aparecen en los lienzos y en los intereses de los funcionarios por ocultar ciertos secretos de palacio.

Variantes

- Se puede partir de una sola obra, de una sola pintura o de una obra real: pensemos, por ejemplo, en *Violencia*, de Alejandro Obregón; *Masacre*, de Fernando Botero; o *Retrato de Colombia*, de Débora Arango.
- No se trata necesariamente de un pintor: también puede tratarse de un fotógrafo o de un documentalista o cineasta oficial. Ver, por ejemplo, los trabajos de Jesús Abad Colorado, Óscar Muñoz, Doris Salcedo y Juan Manuel Echavarría.

Cuarto problema: al pie de la ciudad

Siguiendo las pistas de *Blanco nocturno*, la novela de Ricardo Piglia, esta vez nuestro estimado Gabriel Cantor se desplaza a un pequeño pueblo apacible en las afueras de la ciudad, del cual es posible decir que “aquí nunca pasa nada”. Sin embargo, allí aparece muerto un hombre, un viajero, un inmigrante, de manera dramática. Habrá que reconstruir una larga, antigua historia de una familia y de un par de hermanas gemelas, seguidoras del culto raeliano. Cantor tiene acceso al celular del muerto y a los mensajes de WhatsApp que envió y recibió en la última semana. Cada mensaje, con retazos de noticias ciertas y falsas, permitirá encontrarse con un testigo y reconstruir una extraña historia del secreto de las gemelas, la saga de sus amores muertos o, mejor, los seguidores del culto. Cantor se verá confrontado con extrañas historias de aparición de ovnis, enigmas biopolíticos, experimentos de ingeniería genética y búsqueda de emisarios para la comunicación del Gran Mensaje.

Variantes

- Explorar el viaje de Cantor hasta este pueblo, su llegada y primeras impresiones; clima, paisaje, casas, plazas y gente que no suele hablar con forasteros.
- Indagar sobre las religiones de la nueva era, el poder de sectas pseudocientíficas, fe, religión, escepticismo y credulidad popular en la nueva era.

Quinto problema: la muerte de Carlos Centeno

Tal como lo relata Gabriel García Márquez en el cuento *La siesta del martes*, Carlos Centeno aparece muerto en el patio de Rebeca Buendía. Gabriel Cantor deberá reconstruir el expediente del muerto, juzgado en un primer momento como simple ladrón. Los indicios del cuento servirán de punto de partida para reconocer el pasado de Centeno. Algunos momentos oscuros o desconocidos de su vida están (pueden estar) en otros relatos de Gabriel García Márquez: en *La hojarasca* o *La mala hora*, en particular en *Los funerales de la Mamá Grande*, en historias como *La viuda de Montiel* y *En este pueblo no hay ladrones*.

Variantes

- Centeno no solo tiene pasado, sino que tiene nexos con otros personajes de la historia.
- Explorar los ejes políticos, la historia de la violencia en Colombia, el surgimiento de la lucha sindical o los ecos de la masacre de las bananeras.
- Centeno no es un nombre sino un símbolo de algo más grande que debe quedar oculto.
- Es posible establecer una conexión entre Centeno y la actual situación de falsos positivos y el asesinato “sistemático” de líderes sociales, un tema nada nuevo cuando nos referimos a reclamos sociales y restitución de tierras.

Sexto problema: un montaje digital

El presidente del Senado, el doctor Armando Corrales, en medio de la plenaria de la corporación denuncia haber recibido el siguiente mensaje: “Cuide sus palabras, **Honorable Parlamentario**”. Lo grave no es la recomendación en torno a la necesidad de no excederse verbalmente, sino las mayúsculas en negrita que destacaban no un título sino una ofensa. El mensaje MSM le fue enviado desde el teléfono celular de una vendedora de periódicos que refuerza su negocio con la venta de cigarrillos al menudeo y que declara no tener idea de quién es el presidente del Senado, saber

en qué están ocupados los padres de la patria en estos días, ni mucho menos tener conocimiento del mensaje. Sin embargo, la vendedora recibe una extraña llamada de un organismo de seguridad en la que le recomiendan deshacerse del aparato o, mejor, abandonar la ciudad por una temporada. Cantor recibe la denuncia de la mujer, dado que el caso ha trascendido a los medios.

Variantes

- La mujer es asesinada y se descubren nuevos mensajes en su celular.
- La mano negra, o cualquier otro grupo de crimen organizado de los que afligen la rica geografía del país, está involucrada.
- Un telón de fondo criminal y falsos positivos.
- Matoneo o *bullying* digital, *cyberbullying*. Dejo claro que Cantor detesta todos los extranjerismos, por más aceptación que tengan, pero detesta aún más a sus usuarios: algún tipo de intolerancia debe tener.

Séptimo problema: el viajero del tiempo

Un personaje emanado de una novela de R. H. Moreno Durán, *El caballero de la invicta*, llega a la segunda década del siglo XX. Más que un viajero del tiempo, puede tratarse de un alienado que tiene extrañas visiones sobre el futuro de la ciudad y que tiene el cliché de regresar al pasado para salvar el futuro (que encontró en películas como *Terminator* y *Back to the future*, pero que prefiere relacionar con *La máquina del tiempo*, de H. G. Wells). Este personaje habla de una metrópoli oscura de 2120 donde los habitantes deben andar con su provisión de oxígeno o conectarse a los respiraderos electrónicos que se han instalado en algunas esquinas de la ciudad. Así como se puede comprar oxígeno, también es posible adquirirlo a altos precios en zonas seguras, en áreas donde se puede hablar o hacer confesiones sin que queden grabadas en los registros de los observadores. Es posible que el sabueso no preste demasiada atención a los cuentos del viajero del tiempo, pero sí deberá analizar críticamente las similitudes entre el futuro apocalíptico y las contingencias políticas, sociales y culturales del presente.

Persiguiendo las formas del relato: un decálogo

A continuación, propongo diez apartados para escritores y lectores de policíacos. Varios autores y críticos han escrito sobre cómo debe escribir un buen policíaco y por qué leer este tipo de historias; filósofos serios, críticos literarios, escritores, todos sin excepción, han querido crear manuales y reglas. En algunos casos anoto entre paréntesis a los autores; en otros casos, se trata de afirmaciones más generales

que han sido formuladas en distintas épocas y momentos. El profesor puede explorar estas pautas a la hora de leer obras de este género o para animar el proceso de creación literaria en sus clases.

Escribir sosteniendo en el relato un color local y una misma temperatura moral

- Escribir una novela problema que involucre la resolución de un enigma según procedimientos lógicos y verosímiles.
- Un relato policial de suspenso e intriga que exponga una situación angustiante.
- Un *thriller* o novela de acción o de intrigas criminales que cause tensión y maneje dosis de suspenso.
- Una novela dura que presente una dosis crítica del orden social y del mundo del poder y del dinero.

Leer buscando pistas, reconociendo indicios y atando cabos

- La lectura, desde el policíaco, es un juego de la inteligencia.
- El autor debe medirse lealmente con el lector y este, desafiar la mente del autor.
- El lector debe apoyar el descubrimiento metódico y riguroso del misterio.
- La novela surge como un azar intencionado (Régis Messac).
- El relato es un juego irónico tramado con inteligencia (Laín Entralgo).
- La lectura debe mostrar una lucha permanente entre organización y turbulencia (Roger Caillois).
- La lectura puede seguir gracias a un deseo de conocimiento (Boileau-Narcejac).

Escribir teniendo en mente las técnicas policiales de Edgar Allan Poe

- Hay un misterio inexplicable en apariencia.
- Los indicios conducen a un culpable erróneo.
- Se llega a la resolución a través de la observación minuciosa.
- La solución surge de manera imprevista.
- Los casos son complejos, pero la resolución es simple.
- El método narrativo consiste en la eliminación gradual de lo imposible.

Mantener el *fair play* (Van Dine, 1938)

- Todo relato es un juego intelectual entre el autor y el lector.
- El lector y el detective deben tener idénticas posibilidades para resolver el enigma.
- El autor no debe emplear trucos distintos de los que el culpable emplea frente al detective.
- No debe haber intriga amorosa.
- El culpable debe ser descubierto por medio de una serie de deducciones no accidentales, un producto de la casualidad o una confesión.

Respetar las reglas estructurales del relato

- En toda novela policial debe haber un investigador que debe reunir los indicios y huellas para llegar a la develación del enigma.
- No puede haber novela sin cadáver.
- Debe haber móviles y recursos verosímiles para la resolución.
- Un solo detective basta para descubrir el enigma.
- El culpable debe ser uno de los personajes centrales del relato.
- No debe haber descripciones accesorias.
- El enigma no puede resolverse como suicidio o muerte natural.

Respetar el reglamento policial (Todorov, 1974)

- El criminal debe ser citado tempranamente en el relato.
- Se excluyen las soluciones sobrenaturales.
- No se admite el uso de venenos desconocidos.
- El detective tiene que obrar con medios propios.
- El detective no debe ser el autor del crimen.
- No se deben ocultar las claves.
- No se deben ocultar los pensamientos del Watson de turno.

Explorar ambientes, efectos y variantes del enigma (Lafforgue y Rivera, 1996)

- Se conoce al criminal desde el comienzo.
- El suspenso deriva de que la víctima narra lo sucedido.
- El asesino es el narrador.
- El asesino es el detective.
- El misterio son los móviles y no el actor del crimen.
- El relato se estructura como una paradoja.
- Un crimen se oculta con otro.

Sacar provecho de las confusiones y sus variantes

- Los asesinos son tres, pero se confunden sus identidades.
- Se descubre al asesino sin llegar a conocer sus móviles.
- El asesinato no ha sido perpetrado, pero se torna inevitable.
- Lo evidente no es visto.
- Un expolicía chantajea con sus investigaciones.
- La investigación se basa en reportes periodísticos.
- La solución es correcta, pero no resulta real.
- El detective tiende sus redes, pero el azar frustra sus esfuerzos.
- El enigma tiene ribetes sobrenaturales, pero su resolución tiene una clave racionalista.

Perderse en un clima de corrupción, perversión e inmoralidad (Chandler, Duhamel, Padura)

- Intriga, objetivos entrecruzados, gradual esclarecimiento.
- Inmoralidad, amoralidad pura y simple, inconformismo, corrupción policial, misterio irresuelto, ausencia de misterio.
- Realismo social, jungla social, junglas de asfalto, luchas secretas por el poder, relaciones sociales ambiguas.

Leer y descubrir al asesino con distintos motivos

- Amor a lo fantástico.
- Dominar las angustias.
- Con efecto sedante.
- Entretenimiento y pasar el tiempo.
- Abstraerse de las tensiones.
- Atracción hacia el misterio.
- Sublimar las penas en un marco irreal (Sigmund Freud).
- Reconocer las perturbaciones sociales aun cuando la literatura policial sea puramente imaginaria (Jean Cau).
- Ser una forma de literatura repleta de símbolos que, al igual que en los sueños, no son gratuitos (Pierre Brochon).
- Comprender que el razonamiento puede expresarse en forma de relato y que su progresión lógica es, al mismo tiempo, una progresión dramática (Boileau-Narcejac).
- Las ficciones reales no son un oxímoron (Michael Riffaterre).
- La clave de la literatura yace en la verdad que exponen sus mentiras (Mario Vargas Llosa).





Anexos

Anexo I. Una selección para lectores, profesores y talleristas

Ofrezco una lista a modo de abrebocas para los lectores de novelas policíacas, agregando siempre una razón (¿de peso?) para leer la obra y ver, de paso, las versiones cinematográficas, dando por sentado que sabrán encontrar razones propias para establecer sus favoritismos. Expongo estos títulos en orden cronológico con el fin de no resultar tendencioso.

1868

The Moonstone, de Wilkie Collins. Una de las primeras novelas policiales publicadas en Inglaterra. La Piedra Lunar es un fabuloso y legendario diamante proveniente de la India, cuya historia está acompañada de una saga de robos y asesinatos.

1901-1902

El sabueso de los Baskerville, de Arthur Conan Doyle. Novela publicada por entregas, basada en la leyenda de los Baskerville. Sherlock Holmes tendrá que poner toda su capacidad analítica para resolver el misterio de una trama de desapariciones.

1924

Los rojos Redmayne, de Eden Phillpots. Novela policial inglesa de una prosa altamente poética y ligada a la historia sangrienta de una familia y con asesinos casi invisibles. Philpots es, junto a Arthur Machen, uno de los favoritos de Borges.

1929

Cosecha roja, de Dashiell Hammett. En el contexto del crac del 29 y la Gran Depresión, el agente de la Continental se enfrentará a una trama de muerte, tiroteos, persecuciones. Es una pieza de profunda denuncia social.

1931

Five red herrings, de Dorothy L. Sayers. Novela de misterio policial que involucra un complejo rompecabezas y una falsa pintura.

1931

Santuario, de William Faulkner. El abogado Horace Benbow debe luchar por un juicio justo para Lee Goowin, quien es acusado más por su pasado y sus relaciones que por haber cometido un crimen. La obra nos ubica en el sur norteamericano, en los años de la prohibición, en donde se impone la discriminación racial y social.

1931

Pietr, el letón: (Los casos de Maigret), de Georges Simenon. Maigret, el comisario francés experto en la recolección de pruebas criminales, protagoniza 78 novelas. En esta debe enfrentar la llegada de un famoso delincuente.

1934

Asesinato en el Orient Express, de Agatha Christie. El detective Hércules Poirot debe resolver un asesinato sucedido durante su viaje de regreso en el tren que viaja de Estambul a Londres, justo cuando el tren queda detenido toda una noche a causa de una avalancha de nieve. La trama y los detalles elevan el contraste entre una élite aristocrática, mundana y pervertida, y un orientalismo hartado cinematográfico.

1934

El cartero siempre llama dos veces, de James M. Cain. Esta obra, prohibida en su época, muestra una historia de sexualidad y violencia que involucra a una pareja de amantes en la comisión de un crimen. Adaptada al cine en 1946 y 1981.

1937

Los sudarios no tienen bolsillos, de Horace McCoy. Reconstruye el periodo de la posguerra y los años de la Gran Depresión. Un reportero frustrado decide lanzar su propio semanario en el que denuncia prácticas ilegales, corrupción, racismo e injusticia.

1938

Rebeca, de Daphne Du Maurier. Maxim de Winter contrae un nuevo matrimonio, pero deberá luchar contra la memoria de su exesposa, la fallecida Rebeca.

1938

Brighton Rock, de Graham Greene. Esta historia se desarrolla al sur de Londres, donde la ley la imponen dos bandas mafiosas que controlan las apuestas.

1939

El sueño eterno, de Raymond Chandler. Introduce al más famoso detective del policiaco negro, Philip Marlowe. Todo comienza por un chantaje, pero la historia real tiene que ver con una traición, la muerte de un *gangster*, consumo y tráfico de drogas, secuestro y pornografía. La obra fue publicada en *Black Mask*, a cuyo nombre muchos atribuyen el apelativo de *literatura negra*. En el cine, Marlowe fue interpretado por Humphrey Bogart.

1939

El halcón maltés, de Dashiell Hammett. Presenta al emblemático y rudo investigador Sam Spade, quien deberá resolver un enigma vinculado al tráfico de obras de arte. La referencia a la Orden de los Caballeros de Malta y a la leyenda del halcón maltés es el pretexto para mostrar un horizonte de crimen y corrupción en la California de la década de los treinta y recoge los conflictos que acompañaron la llegada de la Gran Depresión. La versión cinematográfica de John Huston (1941), con Humphrey Bogart en el papel estelar, es considerada la obra maestra del cine negro.

1939

El secuestro de Miss Blandish, de James Hadley Chase. Inspirada hasta cierto punto en *Santuario* y en *El cartero siempre llama dos veces*, el autor emprende una historia en la que incluye todos los ingredientes de la novela negra: pandillas, asaltantes, drogas, alcohol, perversiones sexuales y un psicópata asesino.

1950

Extraños en un tren, de Patricia Highsmith. Dos extraños fraguan el crimen y la coartada perfecta. Llevada al cine por Alfred Hitchcock, en esta obra la autora no parte de un crimen sino de la posibilidad de que este tenga lugar efectivamente.

1951

La hija del tiempo, de Josephine Tey. Alan Grant, inspector de Scotland Yard, dirige una investigación desde la cama de un hospital; tendrá que resolver un misterio relacionado con los crímenes del rey Ricardo III, monarca inglés del siglo XV.

1959

Disparen sobre el pianista, de David Goodis. La trama sucede en los bajos fondos de Filadelfia. Eddie Webster, pianista de un bar, recibe la visita de su hermano, y tras este vendrá una banda de matones por su cabeza.

1976

Días de combate, de Paco Ignacio Taibo II. Primera novela de la saga interpretada por el detective mexicano Héctor Belascoarán Shayne. El detective tendrá que perseguir las huellas de un estrangulador por las calles de México.

1978

El misterio de la cripta embrujada, de Eduardo Mendoza. Relato entre picaresco y misterio policíaco. Pone en escena al comisario Flores y a un investigador, antiguo invitado de un internado para alienados.

1980

Ciudad salvaje, de Elmore Leonard. Estamos en Detroit y Raymond Ruiz tendrá a su cargo la resolución de la muerte del juez Guy, un funcionario vinculado a toda suerte de enredos criminales.

1981

Asesinato en el Comité Central, de Manuel Vázquez Montalbán. Pepe Carvalho, detective gastrónomo y lector retirado, tendrá que aclarar el asesinato de un miembro del Comité del Partido Comunista en medio de los conflictos políticos de la España de los años de transición.

1985

Sabor a muerte, de P. D. James. El detective Adam Dalgliesh tendrá que resolver dos asesinatos aparentemente alejados que, al final, resultan revelando un juego de poder.

1987

La trilogía de Nueva York, de Paul Auster. Daniel Quinn, escritor de novelas policíacas, es tomado por un verdadero detective. Por curiosidad, acepta y entra en un juego de espejos. No obstante, la verdadera protagonista es la fantasmal ciudad de Nueva York.

1991

Pasado perfecto, de Leonardo Padura. Mario Conde debe investigar la desaparición de un alto funcionario del Ministerio de Industria. El detective debe resolver un misterio de amores y desamores, trampas políticas y corrupción en el ambiente caluroso de La Habana.

1991

Asesinos sin rostro, de Henning Mankell. Kurt Wallander debe resolver la extraña muerte de un anciano en una granja. Detrás de la muerte del anciano se detona una oleada de sentimientos antimigratorios y se revelan muchos de los problemas de la sociedad sueca y europea contemporánea.

1995

Agosto, de Rubem Fonseca. La novela reconstruye los últimos días de la dictadura de Getulio Vargas. Es, al mismo tiempo, un drama de intriga policíaca y una crónica de corrupción política.

1998

Adiós, pequeña, adiós, de Dennis Lehane. La pareja de detectives privados Kenzie y Gennaro revelan una red de crímenes, drogas y abusos. Es un retrato social y moral de Boston.

1999

Todo lo que muere, de John Connolly. En pleno Nueva York, el inspector Charlie ‘Bird’ Parker, apodado igual que el famoso *jazz man*, tendrá que emprender por su cuenta la resolución del asesinato de su esposa. En este viaje al sur del país, las claves aportadas por una anciana que dice escuchar voces del más allá lo pondrán en contacto con un despiadado asesino en serie.

2001

Mystic River, de Dennis Lehane. Tres amigos se reencuentran 25 años más tarde: uno de ellos es policía, el otro es exconvicto y el otro vive atrapado por la violación que sufrió cuando era niño. Un nuevo crimen los enfrenta ahora desde bandos opuestos.

2009

Inherent vice (Vicio puro), de Thomas Pynchon. La novela nos remite a la ciudad de Los Ángeles, a la vida disipada del PI Doc Sportello quien tras la desaparición de un magnate inmobiliario se verá envuelto en una red de policías corruptos, mafias locales, traficantes, informantes y consumidores irredentos.

Anexo II. El crimen en movimiento

Desde sus inicios en la época de oro hacia los años treinta, los clásicos de la novela negra fueron llevados a la gran pantalla. Muchas obras, personajes y famosos investigadores han sido reconocidos por los grandes públicos por su imagen en el cine, y esto no era nuevo. El género se presta para este tipo de migraciones. Antes del cine, esta función de popularización se daba gracias a la edición por entregas mediante las formas del folletín, el *pulp*, el *giallo*, el cómic policíaco o las “series”, en las que cada novela era un episodio de una larga trayectoria.

De esa manera, pasamos del folletín rocambolesco del siglo XIX, creado por Pierre Alexis Ponson de Terreil, a los magazines por entregas que publicaba Charles Dickens. A fines del siglo XIX, el autor por entregas más importante —lo hemos

afirmado ya varias veces— es Arthur Conan Doyle, al punto que el famoso Sherlock Holmes, muerto en una aventura, regresa a la vida debido a la exigencia de los lectores. Entrado el siglo XX, la novela por entrega tiene un éxito insuperable con *La série noir* (en Francia) y *Black Mask* (en Estados Unidos).

El paso de la novela negra a la gran pantalla es apenas lógico. Con todo su arsenal de crímenes, intrigas, tramas de misterio, viajes a los bajos fondos y su vasta colección de personajes extravagantes, la novela negra seduce de entrada a los grandes públicos. Su galería de modelos cubre desde el investigador aristocrático, el hombre de ciencia dedicado al misterio y el lector erudito, hasta el simple *dilettante*, el investigador *amateur* o, incluso, el investigador marginado y de dudosa moralidad.

Clásicos del cine negro

Las calles, la jungla de asfalto, la corrupción política, el influjo de las grandes mafias, el tráfico ilegal y el crimen internacional son el escenario de esta línea narrativa. Una lista de las diez piezas cinematográficas más importantes, fundadoras de toda una mitología cinematográfica, contiene las siguientes:

- *Scarface* (1932), de Howard Hawks, basada en un retrato de Al Capone, escrito por Armitage Trail dos años antes. Tiene un *remake* que fue dirigido por Brian de Palma en 1981, situado ahora en el contexto del narcotráfico y la mafia del sur de La Florida, con el papel estelar de Al Pacino como Tony Montana.
- *El halcón maltés* (1941), de John Houston. Basada en la novela homónima de Dashiell Hammett, introduce a Humphrey Bogart, el galán duro de gabardina, traje de paño y Borsalino.
- *The Big Sleep* (1946), de Howard Hawks, basada en la novela homónima de Raymond Chandler.
- *In a lonely place* (1950), de Nicholas Ray, basada en la novela homónima de Dorothy Hughes.
- *Asphalt Jungle* (1950), de John Houston, basada en la novela homónima de W. R. Burnett.
- *Strangers in a train* (1951), de Alfred Hitchcock, basada en la novela homónima de Patricia Highsmith.
- *Kiss me deadly* (1955), de Robert Aldrich.
- *The Touch of Evil* (1958), de Orson Welles.

A esta mitología agrego solo dos piezas mucho más contemporáneas que, a mi parecer, contribuyen a enriquecer las reflexiones sobre la vigencia del género.

- *Pulp Fiction* (1994), escrita y dirigida por Quentin Tarantino. El *pulp* evoca esa literatura de impresión ligera que disemina relatos policíacos de baja estofa, y que gana un lugar de alto precio con un director de calidad y actores como John Travolta, Uma Thurman y Samuel L. Jackson. La traducción al español (*Tiempos violentos*) echa a perder el humor y el homenaje que hace Tarantino a la literatura negra y policíaca.
- *El silencio de los inocentes* (1991), de Jonathan Demme. Policíaco de *thriller* y terror, basada en la novela homónima de Thomas Harris que dio fama perenne al asesino perverso y soberbiamente inteligente llamado Hannibal Lecter.

Lo negro en TV

A lo largo de casi un siglo, el cine se ha nutrido del policial, de lo negro y de lo urbano. Un salto especial que mantiene el interés del público moderno en la segunda década del siglo XXI es el paso del policial al formato de las series televisivas. Esto no es nuevo: antes de pasar al cine, muchos personajes e historias debutaron en la pequeña pantalla de televisión. Ejemplo de policíacos famosos los encontramos en todos los horizontes:

- *Ironside* (1967). Un jefe de detectives retirado sigue desde su silla de ruedas resolviendo los crímenes que suceden en la ciudad de San Francisco.
- *Las calles de San Francisco* (1972), en donde dos policiales, un veterano y un neófito, interpretados por Karl Malden y Michael Douglas, son asignados a la sección de Homicidios.
- *Kojak* (1974), que acontece en el Distrito XIII de Manhattan. Telly Savalas interpreta al detective Teo Kojak.
- *Baretta* (1975). El policía Tony Baretta, interpretado por Robert Blake, recorre los bajos fondos de una ciudad.
- *Miami Vice* (1984). Dos policías del condado de Miami-Dade recorren la ciudad como parte de la brigada antivicio.
- *CSI: Crime Scene Investigation* (2000). Serie que aprovecha el imaginario desbordante de los peritos forenses que desentrañan los crímenes más insólitos. Comenzando con Las Vegas, los investigadores han tenido réplicas en Nueva York, Miami y, más recientemente, en la red: *CSI Cyber*.

El serial, secuela de la novela negra

Hoy, ya en la tercera década del siglo XXI, la forma más popular de los policíacos por entregas, con temporadas, episodios y secuelas, son las series por *streaming*¹⁶. Este tipo de programas —que se promueven por temporadas— no solo reciclan antiguas series de televisión, sino que han impulsado el policíaco, al punto en que hoy cada país tiene su propio espectro amplio de policíacos: Suecia, Noruega, Dinamarca, Finlandia, India, Japón, Brasil, España, Italia, Turquía, Alemania y Cuba. Esto se suma a los policiales y seriales que hoy hacen parte de la crónica policíaca de cada ciudad norteamericana y que despliegan una gama amplia de arraigamiento y color local. Por eso, no quiero terminar este libro sin referirme, así sea de manera escueta, a algunos de los policíacos televisivos por *streaming* más representativos, a series clave de los años noventa y del siglo XXI, y a cinco piezas latinoamericanas.

De los años noventa

- *Twin Peaks* (1990). Puede considerarse una de las más elaboradas y siniestras series sobre asesinos.
- *Expedientes X* (1993). Dos agentes del FBI deben investigar los secretos escondidos en los “archivos secretos X”, con tramas que dan lugar a la ciencia ficción y el misterio policial.
- *La ley y el orden* (1990). Serie que explora el mundo criminal desde la mirada de jueces, fiscales y abogados, con una profunda penetración en el alma de la ley.
- *Los Soprano* (1999). Recrea la historia de Tony Soprano, un mafioso de New Jersey. Tiene un guion excepcional y una puesta en escena sobresaliente.

Del siglo XXI

- *The Wire* (2002). Drama policíaco que denuncia el fracaso de la guerra contra las drogas. Sus episodios muestran con mucho realismo problemáticas complejas derivadas de problemas raciales, sociales, políticos y educativos.

16 Retransmisión digital por entregas de servicios de audio o televisión. Si bien el más difundido sistema de programas de televisión por *streaming* es Netflix, hoy abundan las ofertas de muchas compañías, aunque algunas series son exclusivas para usuarios de canales reservados. No obstante, lo que llama la atención de este fenómeno es que empezó siendo un servicio de difusión por entrega, pero hoy amenaza con convertirse en un pulpo comercial que, incluso, tiene el privilegio de producir sus propios productos.

- *Criminal Minds* (2005). Expertos en distintos campos de la ciencia y la criminología despliegan sus destrezas para capturar a los más extravagantes asesinos y facilitar su captura.
- *Dexter* (2006). Dexter es, al mismo tiempo, un experto en descubrir asesinatos gracias a huellas dejadas por salpicaduras de sangre, y un asesino en serie que toma la justicia por sus manos en la ciudad de Miami.
- *The Mentalist* (2008). Un reconocido psíquico pone sus excepcionales destrezas al servicio de la policía para hallar al criminal que asesinó a su familia.
- *Breaking Bad* (2008). Un profesor de química termina involucrado en un negocio de drogas. La rica trama, lo bizarro del argumento y la concepción de los personajes dio lugar a una serie altamente adictiva.
- *Happy* (2010). Una serie de asesinatos o desapariciones que resultan enigmáticamente vinculadas a un mismo hombre y a una vieja película del cine alemán: *La puerta azul*.
- *The Fall* (2014). La detective Stella Gibson, de Scotland Yard, se entera de un crimen que demanda su atención, por lo cual viaja a la ciudad de Belfast.
- *Fargo* (2014). Secuela de la película *Fargo*, dirigida por los hermanos Coen. Los directores de la serie sostienen el tono de comedia policial y de parodia característicos del humor negro de la película.
- *CSI Cyber* (2014). La agente especial Avery Ryan, experta en ciberpsicología, debe descubrir en compañía de su equipo los crímenes que suceden en la red profunda (*deep web*): chantajes, robos y acoso sexual.
- *Better Call Saul* (2015). Secuela de *Breaking Bad* que explora acertadamente uno de los personajes secundarios de la serie. Pone en escena las sórdidas estratagemas del mundo de los abogados.
- *Alias Grace* (2017). Miniserie canadiense basada en la novela homónima de Margaret Atwood. Recuerda la historia de una famosa asesina del siglo XIX.
- *MindHunter* (2017). Dos agentes del FBI entran en contacto con asesinos y violadores para poder reconstruir sus perfiles psicológicos.
- *Ozark* (2017). Marty Bird es un agente financiero en problemas que debe desplazarse con su familia a Ozark, pero que continúa allí su negocio de lavado de dinero.
- *Dark* (2017). Serial en lengua alemana. La desaparición de dos niños da lugar al seguimiento de una trama de crimen y misterio que toca tres generaciones.

- *Manhunt: Unabomber* (2017). Relata la cacería que emprendió el FBI para dar caza al Unabomber, el autor de una serie de ataques con bombas enviadas a través del correo regular.
- *The Punisher* (2017). Un hombre lleva a cabo una venganza por la muerte de su familia. Sin embargo, termina descubriendo una trama mucho más compleja.
- *Scorpion* (2017). Serie basada en la leyenda de un genio de la computación. Un grupo de genios de programación resuelve amenazas globales, poniendo en juego la totalidad de sus destrezas y conocimientos digitales.
- *The Alienist* (2018). El doctor Laszlo Kreizler usa una nueva metodología psiquiátrica para aclarar un caso de asesinatos en serie.
- *El perfume* (2018). Esta serie actualiza para la televisión la trama de la famosa novela homónima de Patrick Süskind y ubica a los detectives en el ámbito de la ciencia forense contemporánea.
- *La Escalera* (2018). Siguiendo el modelo del *true crime* que creó Truman Capote, esta serie explora el documental por entrega basado en un largo trabajo de investigación.
- *Altered Carbons* (2018). La serie recrea un hipotético siglo XXIV y plantea las posibilidades de recuperar información genética a través de soportes digitales, es decir, la posibilidad de renacer en el futuro.

Cinco películas hispanoamericanas

- *Cuatro estaciones en La Habana* (2016). El detective Mario Conde debe resolver cuatro misterios policíacos en La Habana. Basada en las novelas de Leonardo Padura.
- *La casa de papel* (2017). Ocho delincuentes con habilidades personalizadas son dirigidas por un profesor para llevar a cabo el robo perfecto a la Casa Nacional de Moneda y Timbre, en España.
- *El mecanismo* (2018). Serie brasileña que reconstruye la investigación conocida como Operación Lava Jato, esquema de corrupción política que ha tenido consecuencias en varios países.
- *La peste* (2018). Miniserie española que reconstruye los episodios de la peste del siglo XVI en Sevilla.
- *Distrito Salvaje* (2018). Rodada en Colombia, la historia reconstruye el drama de los reinsertados después del Tratado de Paz y los intrínquilos para desenmascarar a los corruptos.



Referencias

- Acevedo, R. (2015). Confessions of Carlos M. Federici. *MiNatura*, 141.
- Barthes, R. (1979). Introducción al análisis estructural del relato. En R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bermond, J. Gritti, V. Morin, Z. Metz, T. Todorov y G. Genette. *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43) (B. Carriots, trad.). Tiempo Contemporáneo.
- Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature, a critical introduction*. Blackwell.
- Boileau-Narcejac (1968). *La novela policial*. Paidós.
- Bolaño, R. (1996). *Estrella distante*. Anagrama.
- Bolaño, R. (1996). *La literatura nazi en América*. Seix-Barral.
- Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Anagrama.
- Bolaño, R. (2004). 2666. Anagrama.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Emecé.
- Borges, J. L. (1998). El relato policial. En *Borges oral* (pp. 65-82). Alianza Editorial.
- Caillois, R. (1974). Le roman policier. En *Approches de l'imaginaire* (pp. 177-205). Éditions Gallimard.
- Capote, T. (1950). *Local color*. Random House.
- Chandler, R. (2009). *Todo Marlowe*. RBA.
- Chandler, R. (2014). *El simple arte de matar* (Relatos 1). Debolsillo.

- Chandler, R. (2016). *Todos los cuentos*. RBA.
- Collins, R. (2004). *Sangre, crimen y balas*. Círculo Latino.
- Cortázar, J. (2018). Situación de la novela. En *Obra crítica* (pp. 323-346). Debolsillo.
- Eco, U. (1985). La metafísica policiaca. En *Apostillas a El nombre de la rosa* (pp. 59-62). Lumen.
- Espinosa, G. (1991). *La tragedia de Belinda Elsner*. Tercer Mundo.
- Fonseca, R. (1985). *Bufo & Spallanzani [Pasado negro]*. Seix Barral, 1986.
- Fonseca, R. (2003a). *Diario de un libertino*. Norma.
- Fonseca, R. (2003b). *Grandes emociones, pensamientos imperfectos*. Norma.
- García, G. (2007). *Cien años de soledad* (Edición conmemorativa). Real Academia Española.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus.
- Giardinelli, M. (1984). *El género negro*. Universidad Autónoma Metropolitana de México.
- Hammett, D. (1979). *El halcón maltés*. Alianza.
- Hammett, D. (1985). *Cosecha roja*. Alianza.
- Hauser, A. (1984). *Historia social de la literatura y del arte, III*. Guadarrama/Punto Omega.
- Kayman, M. (2003). The short story from Poe to Chesterton. En *The Cambridge Companion to crime fiction* (pp. 41-58). Cambridge University Press.
- Kundera, M. (1985). *El arte de la novela*. Tusquets.
- Lafforgue, J. y Rivera, J. (1996). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Colihue.
- Padura, L. (2005). *Máscaras*. Tusquets.
- Pavel, T. (2005). *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Crítica.
- Paz, O. (1989). Himno entre ruinas. En *El fuego de cada día: Lo mejor de Octavio Paz* (pp. 63-65). Seix-Barral.
- Piglia, R. (2005). *El último lector*. Anagrama.
- Planells, A. (1985). El detective literario: panorámica del género policiaco de Poe a Borges. *Escritura*, 10.
- Porter, D. (2003). The private eye. En M. Priestman (ed.). *The Cambridge Companion to crime fiction* (pp. 95-114). Cambridge University Press.
- Prieto, A. (1956). *Sociología del público argentino*. Leviatán.

- Rama, Á. (1982). *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Colcultura.
- Real Academia Española (2021). Satiriasis. En *Diccionario de la lengua española* (actualización 2021). Consultado el 25 de octubre de 2022. <https://dle.rae.es/satiriasis>
- Ricoeur, P. (2006). Qué es un texto. En *Del texto a la acción, ensayos de hermenéutica II* (pp. 127-147). Fondo de Cultura Económica.
- Santamaría, J. y Alonso, P. (2008). *Antología del relato policial*. Vicens Vives.
- Todorov, T. (1974). *Tipología del relato policial*. Fausto III.
- Van Dine, S. S. (1938). Twenty rules for writing detective stories. *American Magazine*, (14), 26-30.
- Vázquez, M. (1988, septiembre). Desde el balneario [entrevista concedida a José Fernández Colmeiro]. *Quimera*, (73). [Republicada por *El Viejo Topo* (187), 2003. <http://www.elviejotopo.com/topoexpress/desde-el-balneario>]
- Vázquez, M. (1998). *Los mares del Sur*. Debolsillo.
- Wellek, R. y Warren, A. (1966). *Teoría literaria*. Gredos.
- Yates, D. (1963). *El cuento policial latinoamericano*. De Andrea.





Sobre el autor

Humberto Alexis Rodríguez

Licenciado en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Docente de Literatura de la Facultad de Ciencias y Educación (Licenciatura en Humanidades y Lengua Castellana), del Doctorado en Estudios Sociales y del Doctorado Interinstitucional en Educación (DIE) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Correo electrónico: harodriguez@udistrital.edu.co

Este libro se
terminó de imprimir
en diciembre de 2022
en la Editorial UD,
Bogotá, Colombia