

Secondary Publication



Rodrigues-Moura, Enrique (Ed.)

Indicios, señales y narraciones : literatura policiaca en lengua española

Date of secondary publication: 10.01.2025

Version of Record (Published Version), Book

Persistent identifier: urn:nbn:de:bvb:473-irb-1058618

Primary publication

Rodrigues-Moura, Enrique (Ed.) (2010): Indicios, señales y narraciones : literatura policiaca en lengua española, 1. Edition, Innsbruck: Innsbruck University Press, ISBN: 978-3-902719-42-3.

Legal Notice

This work is protected by copyright and/or the indication of a licence. You are free to use this work in any way permitted by the copyright and/or the licence that applies to your usage. For other uses, you must obtain permission from the rights-holders.

This document is made available under a Creative Commons license.



The license information is available online:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>



EDITED VOLUME SERIES

Enrique Rodrigues-Moura (ed.)

Indicios, señales y narraciones
Literatura policíaca en lengua española

innsbruck university press

EDITED VOLUME SERIES

innsbruck university press



Enrique Rodrigues-Moura (ed.)

Indicios, señales y narraciones

Literatura policíaca en lengua española

Enrique Rodrigues-Moura

Institut für Romanistik, Universität Innsbruck

Impreso gracias a la colaboración del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Innsbruck

© *innsbruck* university press, 2010

Universität Innsbruck, Vicerrectorado de Investigación

Primera edición

Todos los derechos reservados

Editor: Enrique Rodrigues-Moura

Diseño de la portada, layout: Gregor Sailer

Foto: © Photodisc, Inc.

Producción: Books on Demand, Norderstedt

www.uibk.ac.at/iup

ISBN 978-3-902719-42-3

Índice

<i>Enrique Rodrigues-Moura</i> Indicios, señales y narraciones – A modo de introducción	7
<i>Joan Ramon Resina</i> La novela policíaca como exorcismo	35
<i>Sébastien Rutés</i> Narradores locos y lógicas ilógicas en la novela neopolicíaca	47
<i>Georges Tyras</i> Carvalho viajero: los indicios del desencanto	59
<i>José F. Colmeiro</i> Globalización y novela policíaca – El caso de Manuel Vázquez Montalbán	77
<i>Alex Martín Escribá, Javier Sánchez Zapatero</i> La narrativa policíaca de Francisco González Ledesma Méndez y Barcelona, desencanto y memoria	93
<i>María José Giménez Micó</i> La estructura de <i>La verdad sobre el caso Savolta</i> de Eduardo Mendoza	107
<i>Wolfram Krömer</i> Asesinos expertos en arte – Sendas novelas de Arturo Pérez-Reverte, Javier Marías y Juan Manuel de Prada	115
<i>Kathrin Saringen</i> El placer de lo escuálido – La construcción de la fábula en <i>Las cuatro estaciones</i> de Leonardo Padura	129
<i>Elia Barceló</i> La estructura profunda de <i>La neblina del ayer</i> de Leonardo Padura Una odisea a ritmo de bolero	139

Luis Perez-Simon

Crónica de un tiempo anunciado

La novela negra de Amir Valle y Lorenzo Lunar Cardedo 153

Vera Elisabeth Gerling

El género de la novela policíaca como superficie y pliegue textual

La pesquisa de Juan José Saer 173

Clemens A. Franken K.

¿Qué tipo de detective, misterio, análisis y acción caracteriza

la novela neopolicial del escritor chileno R. Díaz Eterovic? 189

Ottmar Ette

¿Quién mató a Santiago Nasar?

Indicios arabamericanos en una crónica de cuatrocientos años de soledad 209

Enrique Rodrigues-Moura

Indicios, señales y narraciones

A modo de introducción

Desde el interior de un apartamento con una amplia ventana de tres cuerpos la cámara se asoma al exterior y recorre lentamente el patio de vecinos. Comienza un nuevo día de verano en la ciudad de Nueva York. Después regresa al apartamento de partida y muestra a su sudoroso ocupante que dormita en una silla de ruedas con la pierna enyesada. Sobre el blanco del yeso, manuscrito, se lee: “Aquí yacen los huesos rotos de L. B. Jefferies.”¹ Ya dentro de la habitación, la imagen sobrevuela expresamente una cámara fotográfica hecha añicos y a continuación muestra varias fotos periodísticas de desastres: un aparatoso accidente en una carrera de coches, un llamativo incendio y el hongo de una explosión. Siguiendo el mismo movimiento, la cámara se detiene por fin en la portada de una revista de sociedad que muestra un plano medio corto de una joven rubia. Es la última imagen que el espectador puede apreciar antes del fundido en negro. Las siguientes secuencias y diálogos otorgarán significados a esta precisa diseminación de indicios: L. B. Jefferies es Jeff –interpretado por James Stewart–, un respetado y arriesgado fotógrafo de prensa que convalece de un accidente de trabajo, y la joven rubia de la portada es Lisa –Grace Kelly–, su novia, periodista de moda, temas de sociedad y cuestiones afines. Se trata, como ya ha adivinado el sagaz lector, de la película *Rear Window*, del director Alfred Hitchcock, que se estrenó en 1954.

El protagonista de la película, Jeff, con esa pierna enyesada desde la cintura hasta el pie, lleva varias semanas reducido a una silla de ruedas y se dedica a observar a sus vecinos, casi a espiarlos. Poco a poco va acumulando una serie de indicios que lo convencen de que uno de ellos ha asesinado a su convaleciente mujer, con la que tenía frecuentes discusiones, y ha hecho desaparecer el cadáver. Primero, en una noche de insomnio, lo sorprende saliendo de su casa con una maleta a las dos de la mañana, bajo una lluvia torrencial, acción que repite esa misma noche hasta tres veces. Después, al día siguiente, Jeff no ve a la esposa del vecino en casa y comprueba que éste no ha ido a trabajar, sino que se dedica a limpiar la sospechosa maleta. También observa que envuelve en papel de periódico un cuchillo de carnicero y una pequeña sierra e incluso, más adelante, lo ve volver a casa en mangas de camisa con una soga entre sus manos. Las dos principales confidentes de Jeff –la masajista que lo ayuda en la rehabilitación y su novia Lisa– no le hacen mucho caso ni quieren creerle. Atribuyen sus elucubraciones a una falsa e imaginativa interpretación de los indicios. Sólo las insistencias de Jeff consiguen que Lisa

1 Según el original: “Here lie the broken bones of L. B. Jefferies.”

se vea forzada a escuchar en detalle su enumeración de indicios, pero, en contrapartida, aboga por una irónica interpretación de estos, en absoluto semantizada según un modelo criminal.

Jeff: ¿Por qué, por qué saldría un hombre de su apartamento tres veces en una noche lluviosa con una maleta y volvería otras tantas?

Lisa: A su mujer le gusta darle la bienvenida.

Jeff: No, no la mujer de ese viajante. ¿Y por qué no ha ido a trabajar hoy?

Lisa: Trabajaré en casa, es más interesante.

Jeff: No. ¿Qué tiene de interesante un cuchillo de carnicero y una sierra pequeña envueltos en un papel de diario? ¿Eh?

Lisa: No me importa.

Jeff: ¿Por qué no ha entrado en el dormitorio en todo el día?

Lisa: No lo comprendo.

Jeff: Escucha, ¿no comprendes, Lisa, que algo terrible está pasando?²

Más adelante, Jeff vuelve a porfiar sobre la posibilidad de que el vecino haya asesinado a su esposa e incluso se pregunta sobre la forma concreta en que se ha podido cometer el supuesto crimen: "... descuartizar un cuerpo humano",³ son sus palabras. Estas observaciones enervan sobremedida a Lisa, que se asusta y le pide que se examine, que reflexione sobre sus actos y las opiniones que manifiesta.

Lisa: Jeff, intenta mirarte a ti mismo.

Jeff: ¿Qué te pasa?

Lisa: Mirar por la ventana para pasar el rato es una cosa, pero hacerlo como tú lo haces, con prismáticos y esas extravagantes opiniones de todo lo que ves, ¡es enfermizo!

Jeff: ¿Acaso crees que lo considero una diversión?

Lisa: No sé cómo lo consideras, pero si no dejas de hacerlo, me voy de aquí... ¿Qué es lo que pretendes?

Jeff: Sólo quiero saber qué es lo que le ocurre a la mujer del viajante, no creo que por eso parezca un demente.

Lisa: ¿Y por qué crees que le ha ocurrido algo a esa mujer?

2 De acuerdo con el original inglés, bastante más sugerente: "Jeff: Why, why would a man leave his apartment three times on a rainy night with a suitcase and come back three times? // Lisa: He likes the way his wife welcomes him home. // Jeff: Oh no. No, no, no. Not this salesman's wife. And why didn't he go to work today? // Lisa: Homework. It's more interesting. // Jeff: What's interesting about a butcher knife and a small saw wrapped in newspaper? Huh? // Lisa: Nothing, thank heaven. // Jeff: Why hasn't he been in his wife's bedroom all day? // Lisa: I wouldn't dare answer that. // Jeff: Well, listen. I'll answer it, Lisa, there's something terribly wrong."

3 "... to cut a human body" son las palabras originales.

Jeff: Por mil cosas. Es una invalida, necesita cuidados constantes, pero nadie ha entrado a verla en todo el día ¿Por qué?⁴

Continuando la discusión, muy preocupada por Jeff, Lisa intenta buscar, una vez más, una aclaración racional a los indicios acumulados. Lisa se mueve hacia el interior de la habitación, como si cavilase su respuesta, y Jeff la sigue, desplazando su silla de ruedas, por lo que se queda situado de espaldas a la ventana, sin su privilegiada atalaya.

Lisa: Tal vez haya muerto.

Jeff: ¿Dónde está el doctor? ¿Y el forense?

Lisa: Puede que esté dormida con algún sedante.⁵

En ese momento, Lisa, de pie, observa que el vecino ha vuelto a su apartamento, pero impide que un ansioso Jeff pueda girar su silla de ruedas para también espiar a su sospechoso. “No hay nada que ver”, le espeta Lisa, mientras sujeta firmemente la silla de ruedas.⁶ En un rápido diálogo, Jeff recapitula los indicios y Lisa vuelve a interpretarlos de forma divergente.

Jeff: Yo lo he visto por esa ventana. He visto muchas disputas y discusiones, misteriosas salidas de noche, cuchillos, sierras, cuerdas, y desde anoche ni rastro de la mujer. Está bien. Dímelo tú. ¿Qué es lo que está haciendo?

Lisa: No lo sé.

Jeff: ¿Dónde está ella?

Lisa: Tal vez pretenda abandonarla. No lo sé, ni me importa. Muchas personas tienen cuchillos, sierras y cuerdas en casa y muchos maridos no hablan con sus mujeres en todo

4 En este caso el doblaje castellano de la película se apega más al diálogo original: “Lisa: Jeff, if you could only see yourself // Jeff: Whatsa matter? // Lisa: Sitting around looking out of the window to kill time is one thing but doing it the way you are with binoculars and wild opinions about every little thing you see is, is diseased! // Jeff: What do you think I consider it recreation? // Lisa: I don't know what you consider it, but if you don't stop it, I'm getting out of here... What is it you're looking for? // Jeff: I just want to find out what's the matter with the salesman's wife. That's all. Does that make me sound like a madman? // Lisa: What makes you think there's something the matter with her? // Jeff: A lot of things. She's an invalid. She demands constant care. Yet not the husband or anybody else has been in to see her all day. Why?”

5 En la versión original: “Lisa: Maybe she died. // Jeff: Where's the doctor? Where's the undertaker? // Lisa: She could be sleeping, under sedatives.”

6 “There's nothing to see.”

el día. Luego ellas se enfandan, discuten y empiezan los problemas. Pero muy pocos acababan asesinando, si es eso lo que tú estás pensando.⁷

La discusión continúa vívida, con argumentos y contraargumentos sobre la interpretación de los indicios. Jeff siempre de espaldas a la ventana, Lisa sentada en una silla frente a él, para estar a su altura. Y de pronto un plano medio corto de ella la muestra con los ojos muy abiertos –ligero arqueamiento de las cejas, boca que se entreabre–, observando enmudecida lo que ocurre en el apartamento del vecino. Se pone de pie y la cámara sigue su movimiento, siempre manteniendo el mismo tipo de plano. En claro contraste con la inmediatamente anterior locuaz discusión, Lisa ahora calla y observa. Un contraplano de Jeff señala la sorpresa de éste ante el cambio de actitud de ella. La siguiente imagen la muestra de pie, estática, mientras Jeff, que ha percibido que algo está pasando, se mueve veloz hacia los prismáticos. Un plano del dormitorio del vecino permite acecharlo en mangas de camisa mientras cierra un gran arcón –en el que cabría una persona– con la soga que el espectador ya conoce. Al lado se observa un colchón enrollado. Ni rastro de la esposa. Lisa rompe su silencio: “Cuéntame todo desde el principio, Jeff. Dime todo lo que has visto y lo que crees que significa.”⁸ Y la imagen fílmica acompaña narrativamente su parlamento. De un inicial plano medio de ambos –ella de pie, con una mano inquieta sobre el respaldo de la silla de ruedas, él armado de sus prismáticos–, la cámara se mueve hasta enfocar un primer plano del rostro de Lisa, que se funde en negro cuando ella ha acabado de decir sus últimas palabras “... y lo que crees que significa.”⁹

Desde el origen de la novela policíaca los indicios han sido necesarios para que tanto el investigador como el lector puedan construir una narración que explique lo que no han visto o leído. No sólo la selección de indicios es importante, sino también la armazón bien estructurada de una narración coherente, verosímil, convincente, que explique sin dejar cabos sueltos lo acontecido antes de que el lector hubiese abierto la primera página del libro o antes de que se hubiesen apagado las luces de la sala. Como ya percibió Tzevan Todorov (1966), se trata de dos

7 Nuevamente, en la versión inglesa: “Jeff: I’ve seen it through that window. I’ve seen bickering and family quarrels and mysterious trips at night, knives and saws and rope. And now, since last evening, not a sign of the wife. All right, now you tell me where she is... // Lisa: I don’t know. // Jeff: What’s she doing? // Lisa: Maybe he’s leaving his wife. I don’t know. I don’t care. Lots of people have knives and saws and ropes around their houses and lots of men don’t speak to their wives all day. Lots of wives nag and men hate them and trouble starts. But very very few of them end up in murder if that’s what you’re thinking.”

8 “Let’s start from the beginning again, Jeff. Tell me everything you saw and what you think it means.”

9 “... and what you think it means.”

narraciones, “la historia del crimen y la historia de la investigación”,¹⁰ siendo la segunda la que construye lo que el lector lee y el espectador ve.¹¹

Carlo Ginzburg (1979) ha llamado la atención sobre la correspondencia cronológica entre el auge de la Modernidad y el triunfo del paradigma epistemológico “indizario”, paradigma éste que tiene como punto de partida la acumulación e interpretación racional de los indicios. En sus palabras, “lo que caracteriza este saber es la capacidad de partir de datos experimentales aparentemente secundarios para llegar a una realidad compleja no experimentable directamente.”¹² En esta línea, la crítica académica suele resaltar que la consolidación del Estado burgués propio de la Modernidad necesitó, para consolidarse, establecer un control seguro y fiable de los individuos, ya sea por motivos económicos, ya sea por motivos básicos de seguridad. El Estado moderno se otorgó el monopolio de la violencia y con ello pasó a tener la responsabilidad de controlar tanto la delincuencia como los movimientos de masas que abogaban por la lucha de clases en las cada vez mayores urbes del mundo occidental. La acumulación de datos antropométricos, inicialmente, o el recurso a la huella dactilar, método a todas luces más efectivo, fueron técnicas empleadas con relativo éxito para censar a los ciudadanos. Así, se suele interpretar al policía o detective ocasional de la novela policíaca –y recuérdese que la novela es el género por excelencia de la burguesía– como una figura literaria que devuelve el orden social truncado por el crimen, pues sabe leer los indicios que el narrador ha diseminado para acabar nominando al criminal, que de una forma u otra pagará su culpa. La sólida y racional interpretación de los indicios le permite al policía o detective vencer una realidad opaca que, una vez develada, pasa a ser perfectamente inteligible. El análisis detectivesco se vale en no pocas ocasiones de métodos tales como los exámenes de balística o el minucioso estudio del lugar del crimen, métodos estos ya puestos en práctica por Eugène François Vidocq, famoso delincuente y más tarde agente del orden e incluso detective y personaje literario hartamente conocido en la Francia de principios del siglo XIX. En consecuencia, los indicios se han convertido en señales que se han utilizado como irrefutables pruebas en la narración que remata el misterio y esclarece la identidad del culpable.

10 En palabras de Todorov: “l’histoire du crime et l’histoire de l’enquête”. Citado de Todorov, Tzevan (1971). “Typologie du roman policier”. En: T. Todorov. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 55-65. Cita de la página 57. Texto de 1966. Traducción del autor, como las siguientes, salvo que se indique lo contrario.

11 Es más, una vez construida de forma verosímil la historia de la investigación, resulta difícil abandonarla. Hacia el final de la película *Rear Window*, antes del clímax, cuando el detective Thomas J. Doyle –interpretado por Wendell Corey– desmonta con pruebas la bien trabada narración de Jeff y Lisa, estos parecen incluso desilusionados por no tener un caso, por no tener un cadáver: “Lisa: Jeff, si alguien entrara aquí no daría crédito a lo que verían sus ojos. // Jeff: ¿Qué? // Lisa: tú y yo con caras largas, desesperados, porque nos hemos enterado que un hombre no ha matado a su mujer.” En inglés: “Lisa: Jeff, you know, if someone came in here, they wouldn’t believe what they’d see. // Jeff: What? // Lisa: You and me with long faces, plunged into despair because we find out a man didn’t kill his wife.”

12 En el original: “Ciò che caratterizza questo sapere è la capacità di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente.” Citado de Ginzburg, Carlo (2000). “Spie. Radici di un paradigma indizario”. En: C. Ginzburg. *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 158-209. Cita de la página 166. Texto publicado por vez primera en 1979.

Tanto en su origen como en el desarrollo posterior del género, tres elementos significativos se han mantenido hasta cierto punto invariables: *action*, *analysis*, *mystery* (Schulz-Buschhaus 1997).¹³ Si en un principio el enigma centraba la atención de autores y lectores, los cuales sabían que, una vez que se hubiese descifrado el interrogante, el *happy ending* no tardaría en aparecer, a partir de los años veinte del siglo pasado, con la irrupción del denominado *hard boiled* en los Estados Unidos, el género ajustó sus propias reglas literarias, pues el contexto social había cambiado. La avanzada sociedad capitalista y el por entonces incipiente proceso de globalización socavaron el Estado-nación decimonónico y facilitaron que otras entidades reclamasen por la vía de los hechos el ejercicio de la violencia: por ejemplo, los grandes grupos mafiosos o criminales y las gigantes corporaciones estatales o multinacionales. Avanzado el siglo XX, la propia característica fragmentaria de la Postmodernidad o Segunda Modernidad, carente de un *grand récit* explicativo, legitimador, ha puesto en cuestión la inteligibilidad de la realidad, en el caso de que ésta exista. Como consecuencia de ello, tampoco habría solución, a día de hoy, para los clásicos casos de la novela policíaca, pues, entre otras cosas, no habría posibilidad de engarzar una narración convincente que llevase a señalar al culpable. La opacidad lo cubriría todo. El escritor Alain Robbe-Grillet lo entendió sobremanera en su novela *Les gommés* (1953), un texto que se inscribe aparentemente en el género policíaco, pero que en realidad posee escasa acción, inútiles análisis y vano misterio, además de que no aporta ninguna solución final:

Wallas respondió más o menos bien a las preguntas del comisario general, sin comunicar secretos esenciales. Pero él mismo se da cuenta de lo precario de su situación. Esos personajes de segunda línea que dirigen clandestinamente el país, esos crímenes de los que nadie habla, esas múltiples policías al margen de la verdadera, esos terroristas, en fin, más misteriosos que todo lo demás, son como para marear a un funcionario positivo que oye hablar de ello por primera vez... Y, sin duda, la historia podría inventarse otra vez de cabo a rabo y continuaría dejando a cada uno la posibilidad de creer en ella o no y esas sucesivas derivaciones, en un sentido o en otro, modificarían su naturaleza de idéntico modo.¹⁴

13 De los varios ensayos de Ulrich Schulz-Buschhaus sobre la novela policíaca, me refiero en especial al titulado “Aktuelle Formen und Tendenzen des Kriminalromans”. Se trata de un artículo no publicado en vida y que se puede leer en la edición digital de todos sus artículos preparada por Klaus-Dieter Ertler y Werner Helmich, *Ulrich Schulz-Buschhaus: Das Aufsatzwerk – eine digitalisierte Gesamtausgabe* (febrero de 2007; <http://gams.uni-graz.at/usb>).

14 Citado de la traducción castellana de Jordi Petit Fontseré: Robbe-Grillet, Alain (1986). *Las gomas*. Barcelona: Anagrama, 151. Según el original: “Wallas a répondu tant bien que mal aux questions du commissaire général, sans trahir de secrets essentiels. Mais il se rend compte lui-même des faiblesses de sa position. Ces personnages de second plan qui dirigent clandestinement le pays, ces crimes dont personne ne souffle mot, ces polices multiples en marge de la vraie, ces terroristes enfin, plus mystérieux que tout le reste, il y a là de quoi indisposer un fonctionnaire positif qui en entend parler pour la première fois... Et, sans doute, l’histoire pourrait être inventée de toutes pièces qu’elle laisserait à chacun, de la même façon, la possibilité d’y croire – ou non – et ces déviations successives, dans un sens ou dans l’autre, n’en modifieraient la nature que d’une manière tout identique.” Robbe-Grillet, Alain (2006). *Les gommés*. Paris: Les Éditions de Minuit, 175-176.

El personaje Wallas no sólo es consciente de la existencia de múltiples niveles de responsabilidad por encima del posible criminal, sino que, una vez armada una narración con los indicios conseguidos, sabe que ésta nunca será convincente de forma absoluta. El típico “funcionario positivo” acumulador de datos se siente sobrepasado por estos. El narrador de la novela corrobora con una impagable imagen esa imposibilidad de sacar algo en limpio de una realidad incomprensible y cambiante: “En el agua turbia del acuario pasan unas sombras furtivas, una ondulación, cuya existencia sin contornos se disuelve por sí sola... y luego uno se queda dudando de haber visto algo.” (110). Imagen que se repite en el último párrafo del libro, a modo de colofón de la novela: “En el agua turbia del acuario, una sombras pasan, furtivas.” (221).¹⁵

Así, en estas circunstancias literarias y socio-históricas que ponen en cuestión la inteligibilidad de la realidad —e incluso su propia existencia—, es evidente que el paradigma “indiziario” no resuelve el problema de comprensión cabal de los fenómenos del mundo, sean estos un hecho criminal o de otro tipo, pues no hay reglas naturales para explicar un fenómeno cultural e histórico como un asesinato. En ese sentido, Ginzburg precisa en el texto ya citado que en “este tipo de conocimiento entran en juego (se dice normalmente) elementos imponderables: olfato, vistazo, intuición.”¹⁶ Es decir, para llegar a alguna conclusión que responda a las expectativas del lector, los narradores policíacos han tenido que descartar el abuso que se había hecho de la razón indagadora y han tenido que optar, en contrapartida, por golpes de intuición. Ni siquiera partir de una hipótesis es una buena opción, pues cada caso es insondable, único, como muy bien sabía Pepe Carvalho en la novela *Tatuaje* (1974), el estreno de Manuel Vázquez Montalbán en el ámbito policíaco heredero del *hard boiled*: “[Carvalho] Sabía por experiencia que lo peor en una investigación era partir de una hipótesis. Puede condicionar el proceso de acceso a la verdad e incluso desviarlo.” (28).¹⁷ El investigador aparca momentáneamente la razón y se adentra en el misterio por medio de la acción, que lo lleva a patear los bajos fondos de las ciudades.

En el proceso de evolución del género, la figura del protagonista ya no es un investigador sin familia ni profesión —tipo Sherlock Holmes—, que por curiosidad científica selecciona y analiza indicios y esclarece casos —la justicia racional y probatoria carente de la magnanimidad real sería un producto de la sociedad burguesa—, ni un detective o “man of honour” que se mantiene más o menos incólume en una sociedad capitalista corrupta, sino que llega a adoptar múltiples formas, como policías sobornados, víctimas, matones, etc. No obstante, a pesar de esta evolución del género, el protagonista tiene que investigar y develar un caso —no raras veces un simple *McGuffin* a lo Hitchcock— por medio de numerosos indicios, que se irán cargando

15 De acuerdo con el original: “Dans l’eau trouble de l’aquarium, des ombres passent, furtives – une ondulation, dont l’existence sans contour se dissout d’elle-même... et l’on doute ensuite d’avoir aperçu quelque chose.” (126) y “Dans l’eau trouble de l’aquarium, des ombres passent, furtives.” (264).

16 Según el original: “In questo tipo di conoscenza entrano in gioco (si dice di solito) elementi imponderabili: fiuto, colpo d’occhio, intuizione.” (193).

17 Cito por la edición de bolsillo de Plaza & Janés (Barcelona 1985). Esa confianza en alcanzar una verdad tan prístina irá desapareciendo a lo largo de la serie de novelas protagonizadas por Pepe Carvalho.

de significados dentro del sistema semiótico que estructura y condiciona el género policíaco. Las reglas del género han sufrido, pues, como suele apuntar la crítica, una importante modificación. Si inicialmente el hábil detective se dedicaba a recopilar y analizar los indicios dispersos en las páginas de la novela para alcanzar hacia el final del texto una explicación convincente que iluminase el enigmático caso criminal, en la segunda etapa del género el investigador ya no exhibe tan perspicaz análisis de los indicios. Los denominados verdaderos criminales no suelen dejarse atrapar en las páginas de la novela. Las relaciones sociales son más complejas y el paradigma “indiziario” resulta, por ello, incapaz de proponer una narración que, partiendo de datos aparentemente menores, aprehenda de forma directa y explique con claridad una realidad cada vez más cambiante. La intención de sentido de estos textos prefiere centrarse en trazar una radiografía de un salvaje capitalismo urbano. Ahora los indicios no apuntan al criminal, sino que denuncian una sociedad injusta, corrupta, con diferentes polos de violencia que se enfrentan entre sí. En palabras de Ricardo Piglia, “el único enigma que proponen —y nunca resuelven— las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas.” (1976).¹⁸

Así, a pesar de modificadas parcialmente las reglas del género, los indicios siguen estando siempre presentes, ejerciendo un efecto tirano sobre la capacidad mimetizadora de la realidad extraliteraria. Si antes los indicios le servían al detective —y al lector implícito— para descubrir al asesino, ahora los indicios comparecen para hacer evidente la violencia urbana, la brutal y aceptada desigualdad social, como propugnan las novelas que se encuadran en el ámbito de la novela negra o el neopolicial latinoamericano. Los indicios interpelan muy especialmente al lector implícito, para que capte la frecuente intención de sentido de crítica social que contiene la novela negra o el neopolicial. Recuérdese que de modo no infrecuente los autores de literatura policíaca insisten en que se valen de las reglas del género para escribir la crónica oculta de una sociedad en su tiempo histórico. Y no pocos críticos académicos avalan esta pretensión, esta funcionalización del género.

Jorge Luis Borges vio perfectamente el carácter artificial del género policíaco y lo mostró por medio de la ficción en el cuento “Emma Zunz” (1948/49). La protagonista siembra el relato de indicios y comete su crimen. Después llama a la policía y relata su versión, respaldada por esos indicios. El último párrafo de “Emma Zunz” es clarificador sobre la artificialidad del género, y por consiguiente de su carácter literario, en absoluto un fiel espejo del mundo exterior al texto:

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero tam-

¹⁸ Citado de Piglia, Ricardo (2001). “Sobre el género policial”. En: R. Piglia. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 59-62. Cita de la página 62. Texto publicado en enero de 1976, en el número 30 de *Crisis*, en el marco de una encuesta elaborada por Jorge Lafforge y Jorge B. Rivera.

bien era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.¹⁹

Es decir, los indicios estaban ahí, perfectamente diseminados por el narrador, pero el análisis posterior, por el contrario, les otorgará un significado absolutamente distinto a los hechos que han sido narrados.²⁰ Formalmente, eso sí, las reglas del género se han respetado y ello es posible porque estas reglas han logrado autonomía por encima de cualquier ingenua pretensión mimética de la realidad exterior al libro. En este sentido, los textos de Robbe-Grillet y Borges aquí citados permiten observar que el género policíaco es fácilmente reconocible por su irrenunciable estructura: *action, analysis, mytery*. Basta incluso con aludir a alguno de sus elementos para que el lector se sitúe en el pertinente horizonte de expectativas que le permita apreciar la novela. No hace falta siquiera respetar el orden convencional para que el lector reconozca con cierta facilidad que se encuentra ante un texto del género. Estos dos ejemplos establecen deliberadamente un juego referencial con el género, pues muestran, entre otros aspectos, la absoluta imposibilidad de establecer una narración concluyente o probatoria (Robbe-Grillet) y la total artificialidad de sus reglas (Borges). Es más, el género resiste incluso a su extrapolación histórica, como en el caso de José Carlos Somoza, entre otros muchos, que ambienta su novela policíaca *La caverna de las ideas* (2000) en la Atenas clásica, luego engarza dos géneros literarios de consumo altamente codificados: novela histórica y novela policíaca.

En el marco de la historia de la literatura, durante la denominada época clasicista y hasta la irrupción de la categoría de lo nuevo como valor encomiable e indiscutible —el paso de la Ilustración al Romanticismo—, los textos que respetaban las reglas poéticas eran aquellos que tenían serias oportunidades de ascender al Parnaso. Por el contrario, en el paradigma actual, los textos que se enmarcan en un género literario establecido —con las matizaciones, parodias o críticas que cada género resiste— son aquellos que raramente recibirán el elogio crítico de la academia, pero sí pueden lograr el aplauso de la sociedad de consumo. Así, a la hora de canonizar a autores y obras literarias, según Schulz-Buschhaus, la poética clasicista se guiaría por un paradigma vertical y la actual poética literaria por un paradigma horizontal.²¹ A día de hoy, cuatro son los géneros literarios de consumo con una alta codificación poética: la novela rosa o erótica (*eros*), la novela policíaca (*tánatos*) y las novelas que giran alrededor del tiempo (*cronos*), luego la novela de ciencia ficción y la novela histórica. Son géneros de partida seccionados del canon y que presentan una decidida voluntad de comunicación con el lector, normalmente exitosa. Además,

19 Texto publicado en septiembre de 1948 en la revista *Sur* e incluido al año siguiente en el libro *El Aleph*. Aquí citado de Borges, Jorge Luis (1989). “Emma Zunz”. En: J. L. Borges. *Obras completas*. I. Barcelona: Emecé, 564-568. Cita de la página 568.

20 En este caso, a diferencia del orden narrativo propuesto por Todorov —“la historia del crimen y la historia de la investigación”—, el lector lee la historia del crimen y pasa a deducir, a partir de ésta, la historia de la investigación.

21 Véase, en concreto, el siguiente ensayo: Schulz-Buschhaus, Ulrich (1979). “Trivialliteratur?”. En: U. Schulz-Buschhaus (ed.). *Letterature di massa e di consumo*. Trieste: Edizioni Lint, 7-16.

para completar y precisar este sucinto cuadro histórico, resulta fundamental recordar la capital aportación ideológica que ha traído consigo la denominada Postmodernidad. Desde entonces y de forma acentuada hoy en día, las diferencias o fronteras entre la denominada *high culture* y la *low culture* (para el ámbito de la ficción, *Trivalliteratur* y *Höhenkammliteratur*) han sufrido un proceso de erosión imparable, que incluso ha hecho obsoleta, por lo menos en parte, una tajante diferenciación entre ambas culturas. Consecuencia de ello, gracias a esta mayor complejidad poetológica, es la mucho mayor dificultad a la hora de clasificar una novela u otro producto artístico en uno u otro ámbito de la cultura: *high culture* o *low culture*. Máxime cuando los autores que *a priori* buscan un público supuestamente alejado de la *low culture*, no reniegan, es más, se sirven fecundamente de las reglas propuestas por géneros más encorsetados, entre ellos la novela policíaca. Un ejemplo siempre citado es la estructura de corte netamente policíaco, inspirada en la figura de Sherlock Holmes y su compañero Watson, de la novela histórica *Il nome della rosa* (1980) de Umberto Eco. Ejemplo más pertinente y menos frecuentado es la novela antes citada de Robbe-Grillet –*Les gommages*, indudablemente no un *best-seller*–, texto que vendría a socavar las reglas del género, pues pone en duda tanto su voluntad elucidadora del enigma como su ambición mimética de la realidad.

Aceptada la indudable evolución del género, de la novela de enigma policíaco a la novela que busca representar una realidad supuestamente oculta de la sociedad globalizada –sin negar, faltaría más, la convivencia pacífica y prolífica hoy día de textos más apegados a la primera corriente con textos de la corriente denominada neopolicial–, resulta muy atinado observar que, si los indicios inicialmente servían para marcar los jalones de una narración que explicaba la complejidad del mundo, ahora, en los textos de la novela negra, estos indicios tendrían como prioridad informar al lector implícito de que es imposible pensar o desear una justicia reparadora en este mundo caótico. En ambos casos los indicios perviven. Inicialmente apelaban al detective, personaje de la novela, y en segunda instancia al lector; ahora buscarían la atención de su lector ideal, no pocas veces cautivo, que suele compartir con el autor implícito una semejante opinión ideológica sobre la sociedad capitalista globalizada. La posibilidad de una crítica social efectiva sería, pues, un desiderátum ingenuo e imposible, ya que el círculo de autores y lectores comparten, *grosso modo*, ideología y convención literaria. Esta característica literaria reductora de la complejidad por la renuncia a incomodar las expectativas poéticas del lector sería común a los principales géneros que a día de hoy parecen basar su existencia en la consecución de un éxito de ventas: *eros*, *tánatos*, *cronos*. El escritor Eduardo Mendonza, autor que muy generosamente se ha servido de la poética del género negro para su obra literaria, lo ha expresado de forma muy precisa:

[L]os autores de novela negra siguen en la brecha, porque no han apostado por la realidad, sino por la pura ficción, de la que ellos son el último reducto. [...] Por fortuna, sólo

ha habido tímidos intentos de incorporar la novela negra a la academia, adjudicando al género un supuesto elemento de crítica social muy poco convincente.²²

Con frecuencia se interpretan las novelas policíacas post-*hard boiled* como un medio para hurgar en los espacios secretos y oscuros de la sociedad, considerando que estos podrían ser los más significativos para comprender el tiempo histórico de la novela en cuestión. El crimen habría dejado de centrar el interés del texto, que ahora residiría en la apelación al lector para que capte la intención de sentido del género: hacer pública la crítica social. El éxito de dicha pretensión es más que discutible, como ya percibió muy bien Manuel Vázquez Montalbán, pues las grandes tiradas y constante presencia mediática de no pocas novelas neopoliciales muy críticas con la sociedad capitalista son subsumidas por ésta, en cuanto que objetos de consumo capaces de multiplicar considerablemente su valor en el mercado. A día de hoy, un producto que genere dividendos rara vez será prohibido.²³

Estos ambiciosos objetivos de intervención social que perseguirían la novela negra o el neopolicial pueden ser más o menos refrendados, negados o ignorados por la crítica académica. No obstante, en última instancia le cabe a lector, al público lector, pronunciarse o no sobre su valor. Se puede rastrear la genealogía de esta voluntad descriptiva de la sociedad e incluso de intervención social que proclaman no pocos autores de novela negra o neopolicial en el prólogo de *La Comédie humaine* (1842) de Honoré de Balzac. El autor francés era consciente de la inmensidad de su plan, y en parte de su novedad poética, por lo que culminó su prólogo de julio de 1842 cediendo el juicio final al público lector.

22 Texto publicado en la columna de la última página del periódico *El País*. Citado de Mendoza, Eduardo (2006). "Elogio". En: *El País*, 20 de febrero.

23 En el caso de sociedades con una fuerte censura, normalmente por motivos dictatoriales, se suele aventurar que la novela negra o neopolicial sí podría ejercer una crítica social con repercusiones políticas. De todas formas, aparte de que cada caso exige un análisis individual, es necesario recordar que el indudable éxito de este género en la República Democrática Alemana no fue precisamente el detonante de la caída del muro. No obstante, algunos de sus autores han valorado *-a posteriori-* el gran potencial crítico que el género poseía, especialmente por su supuesta calidad mimetizadora de la políticamente oculta realidad cotidiana. En este sentido, véase el libro de Kehrberg, Brigitte (1997). *Der Kriminalroman der DDR 1970-1990*. Hamburg: Kovač.

La inmensidad de un plan que abarca al mismo tiempo la historia y la crítica de la sociedad, el análisis de sus males y la discusión de sus principios, me autorizó, creo, a dar a mi obra el título que hoy lleva: *La comedia humana*. ¿Resulta ambicioso? ¿Es simplemente justo? Eso es lo que, cuando esté terminada la obra, el público dirá.²⁴

Aceptada la crítica social que destila la novela policíaca actual, se puede interpretar su casi total carencia de influencia social teniendo en cuenta su inevitable inclusión en la sociedad de consumo, sociedad que necesita bienes en movimiento para seguir reproduciéndose constantemente. Otra interpretación, que no excluye la anterior, resaltaría el carácter esquemático de estos textos, a fin de cuentas un género muy codificado, con lectores ya cautivos. Las leyes del género se impondrían a la eventual crítica social. Así se entendería mejor la considerable profusión de libros sobre cómo escribir un *best-seller* o una buena novela policíaca. Entre estos libros, se puede citar el de Martin Roth, *The crime writer's reference guide: 1001 tips for writing the perfect murder* (2003), texto que aporta una amplia batería de consejos prácticos para mejorar la calidad del efecto de mimesis de la novela policíaca: la “precisión y autenticidad” de la historia.²⁵ El lector del libro de Roth puede informarse sobre los tipos de crímenes existentes, conocer la estructura de las organizaciones criminales, familiarizarse con el funcionamiento de los cuerpos de seguridad del Estado, adentrarse en las particularidades del sistema de prisiones, adquirir los rudimentos de los procedimientos judiciales, frecuentar el argot del mundo de la marginalidad, etc. Ya en el arranque de su libro Roth muestra una clara confianza en la causalidad del mundo, en su posibilidad de inteligibilidad, pues todo tipo de crimen presenta un motivo desencadenante: “La gente no comete un crimen sin un motivo” y “el motivo del criminal no debe ser revelado hasta el final de la historia.”²⁶ Dos consejos ciertamente prácticos, y muy literarios. El segundo pone en cuestión de forma evidente el supuesto carácter mimético del mundo exterior al libro, pues el obligado respeto al suspense, ineludible en el género, obliga a estructurar el desarrollo de la historia de una forma predeterminada, la cual es anterior y condiciona el supuesto acto de mimesis.

24 Según el original: “L’immensité d’un plan qui embrasse à la fois l’histoire et la critique de la Société, l’analyse de ses maux et la discussion de ses principes, m’autorise, je crois, à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd’hui : *La Comédie humaine*. Est-ce ambitieux ? N’est-ce que juste ? C’est ce que, l’ouvrage terminé, le public décidera.” Citado de Balzac, Honoré de (1853). “Avant-Propos”. En: H. de Balzac. *La Comédie humaine*. Tomo I. *Scènes de la vie privée*. París: Alexandre Houssiaux, 17-32. Cita de la página 32. Para la traducción, Balzac, Honoré de (1971). “Proemio”. En: *Obras Completas*. Tomo I. *La comedia humana. Escenas de la vida privada*. Traducción de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 3-12. Cita de la página 12.

25 En el original, “accuracy and authenticity”. Citado de Roth, Martin (2003). *The crime writer's reference guide: 1001 tips for writing the perfect murder*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions. Cita de la página 1. Se trata de una edición mejorada de la primera, publicada en 1993.

26 En el original: “People do not commit crimes without a motive” y “the criminal’s motive may not be revealed until the end of the story.” (ambas citas de la página 4).

En esta línea didáctico-práctica, una de las más o menos ciertas aseveraciones sobre el género es la casi inevitable presencia de una víctima, sólo a partir de la cual podría comenzar una investigación. Un cuento de Daniele Del Giudice, “L’orecchio assoluto” (1990), muestra que incluso esa víctima puede ser escogida al azar, de forma absolutamente fortuita, lo que imposibilita de partida una investigación racional posterior. El protagonista reflexiona: “Para asesinar se necesita una víctima y un arma, y yo no poseía ninguna de las dos. [...] Así comencé a mirar a las personas *sub specie victimae*.” En esa búsqueda se hace patente la parodia de la indagación detectivesca: “Porque de eso me convencí durante la tarde, tenía que descubrir a mi víctima como un investigador descubre a su culpable, tenía que sospecharla, seguirla, esperar a que se traicionase.”²⁷

Así pues, si bien el paradigma “indiziario” sólo explica parcialmente la poética del género policíaco, es indudable que ilumina de forma apremiante sobre la necesidad de estar atento a los indicios, ya que van cargados de información. La intuición del detective se levanta frente a este paradigma “indiziario”, como ya se ha resaltado antes, pero también se puede insistir en el carácter adivinatorio, subjetivo y fortuito de los indicios –no obstante, no se puede olvidar, siempre en manos del narrador–, cuya interpretación se entrega a los personajes más variopintos. A modo de ejemplo, véase el proceder del delincuente Dorda en la novela *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia:

No hay nada peor que el día antes, cuando ya todo está listo y sólo falta salir a la calle y apretar, porque uno se pone vidente, ve visiones, cualquier cosa parece una señal de mala suerte, un buchón que caza movimientos raros y le pasa el dato a la policía y te arman una emboscada al llegar, por eso si uno tiene “mala fariaña” (dice Dorda) hay que levantar todo, volver a empezar, dejar que venga el mes que viene.²⁸

Cualquier elemento narrativo visto o barruntado por un personaje –y no se olvide que en última instancia una novela policíaca es un drama de percepción e interpretación– puede convertirse en un indicio, luego en una señal probatoria de una narración concluyente. Ocurre que ahora este indicio puede ser visto por medio de “visiones”. Se entra, pues, en un espacio mágico, sagrado, del que se ha ausentado la racionalidad. Así, a pesar de que no siempre haya un análisis lógico de los indicios, en absoluto se puede renunciar a la ausencia de estos. Y la importancia de estos es innegable. En esa misma novela, *Plata quemada*, poco antes del largo desenlace final,

27 Citado de Del Giudice, Daniele (2004). “L’orecchio assoluto”. En: D. Del Giudice. *Mania*. Torino: Einaudi, 5-44. El original de ambas citas: “Per uccidere occorrono una vittima e un’arma, e io non possedevo nessuna delle due. [...] Così ho cominciato a guardare le persone *sub specie victimae*.” (13 y 14); “Perché di questo mi convinsi durante il pomeriggio, la mia vittima dovevo scoprirla come un investigatore scopre il suo colpevole, dovevo sospettarla, pedinarla, aspettare che si tradisse.” (15).

28 Citado de Piglia, Ricardo (2000). *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama, 16.

la gran balacera última, el narrador tiene la delicadeza de informar directamente al lector de que no puede pasar por alto un dato importante, pues es capital para entender el subsiguiente desarrollo de la narración:

La “garçonnière” instalada en el departamento número 9 de la calle Julio Herrera y Obes es un pequeño complejo de habitaciones casi desnudas pintadas de un color verde pálido. La puerta del departamento (el timbre no funciona y para ponerse en contacto con sus ocasionales ocupantes hay que hacerlo por intermedio del portero eléctrico de la puerta de calle) se abre sobre un estrecho corredor donde (escribe el chico que hace policiales en *El Mundo*) se ubican también las puertas de los otros departamentos. Es en el primer piso del edificio, que por ser sólo de tres plantas no tiene ascensor. Hay que retener este detalle. (129)

La atención a ese “detalle” le permitirá al lector comprender mejor el tiroteo que culmina la novela. Además, ese detalle le sirve al narrador, en un plano metaliterario, para actualizar las referencias dialógicas de *Plata quemada* con el género policíaco –el recuerdo o mención del indicio revelador– marcando, incluso, una cierta distancia paródica. Es un detalle a todas luces significativo –el dato en sí y la voluntad de señalarlo abiertamente– y el narrador no ha querido que el lector lo pase por alto: “Hay que retener este detalle”, le escribe. Pues eso.

Un ensayo de Joan Ramon Resina (Stanford University) sobre el origen, función y vigencia del género policíaco abre este libro y conscientemente da pie a la polémica teórica. En directa discusión con su ensayo *El cadáver en la cocina* (1997), Resina reflexiona y rechaza sus premisas teóricas de entonces –“una relación insoslayable entre modernidad y laicidad y [...] entre racionalismo y lucha de clases”–, que lo habían llevado a presentar el género como una racionalización ficcional de los procesos judiciales instaurados por el Estado de derecho, y propone una interpretación de la novela policíaca como administradora de la “violencia social en su dimensión simbólica mediante unos ritos de lectura”. De esta forma, la sociedad sería capaz de exorcizar actos de violencia iterativos que podrían poner en peligro su propia cohesión, luego su propia existencia. Para argumentar su propuesta interpretativa disecciona el cuento fundacional del género, “The Murders in the Rue Morgue” (1841), y resalta que el dominio humano sobre la bestia se basa en el látigo y en la represión, no en la razón, lo que implicaría que la violencia vendría a ser la causa genética del crimen. En ese sentido, “la falsa atribución de la culpa a un tal Le Bon revela la *hybris* del pensamiento especulativo”, por lo que, según Resina, en realidad el texto de Edgar Allan Poe “pospone el razonamiento a la percepción”. La culpabilidad de la bestia que copia actos humanos advierte al lector del “origen mimético de la violencia y de su

metamorfosis en cultura”. Así pues, la novela policíaca tendría una clara función sacrificial, por lo que recrearía un acto excepcional con capacidad para hermanar a la comunidad que busca y necesita una protección mágica o simbólica frente a la violencia. Escasas líneas antes de concluir su texto, Resina afirma casi de pasada que el sentido sacrificial del género no pierde su vigencia a pesar de su funcionalización como “pretexto para banales consideraciones políticas”, luego el lector piensa enseguida en el denominado neopolicial latinoamericano o en el auge de la novela negra de la Transición española. La genialidad formal de la argumentación de Resina le permite concluir con un inteligente apunte reflexivo sobre la cada vez más visible poética de la violencia presente en el género policíaco. En el caso de que este exceso de violencia –“orgía de aniquilación”– se convierta en una tendencia dominante en el género, Resina sugiere que no es improbable que su capacidad de exorcismo de la violencia podría estar dando muestras de agotamiento. El lector podrá o no compartir la interpretación del género policíaco propuesta por Joan Ramon Resina, pero no podrá negar su fino análisis y su perfección formal: planteamiento del problema, presentación de una tesis, argumentación con la finalidad de probarla y razonada conclusión que no renuncia a abrir nuevas perspectivas de reflexión teórica.

La contribución de Sébastien Rutés (Université de Nancy 2) parte de la tesis interpretativa, muy difundida y casi siempre aceptada como doctrina irrefutable, de que la claridad estructural de la novela policíaca –principio, medio y fin– responde a una lógica narrativa que de forma sistemática restablece el orden antes de que el lector dé por finalizada su lectura, por lo que el caos provocado por el hecho criminal se encauza ineludiblemente dentro de la racionalidad del Estado de derecho. Apunta Rutés que dicha interpretación “prevaleció en América Latina desde finales del siglo diecinueve hasta los años cincuenta del siglo XX”; siempre vinculada a una ideología conservadora que relacionaba de forma directa el orden social establecido por las democracias liberales con la racionalidad científica. Esta cronología habría saltado por los aires desde “el momento en que se fisuró la confianza en el Estado como garante de la legalidad y la novela policial comenzó a escribirse desde las oposiciones políticas o los márgenes sociales”. Rutés observa y analiza en su contribución una serie de novelas policíacas en las que el narrador carecería de toda lógica –narradores psicóticos, narradores amnésicos, narradores locos e incluso narradores mentirosos–, lo que implicaría la aparición descarnada de la “subjetividad, el caos y el desorden” en el seno del género. Herederas conceptualmente de varias novelas del norteamericano Jim Thompson, creador de narradores dotados de alguna anomalía psicológica que afectaba a su capital función narradora –y de la deslegitimación postmoderna de los grandes relatos–, Rutés analiza con sagacidad cuatro novelas policiales en lengua española cuyos narradores no son en absoluto de fiar: *El cadáver bajo el jardín* (1987) de José Luis Muñoz, *Yodo* (1999) de Juan Hernández Luna, *El detalle* (2003) de José Carlos Somoza y *Penúltimo nombre de guerra* (2004) de Raúl Argemí. Concluye Rutés que estos experimentos narrativos “están destinados a sustituir la lógica racional [...] por otras lógicas alternativas, revolucionarias” que inevitablemente otorgarían “un estatuto nuevo” al indicio, pues éste, interpretado de forma

lógica por los narradores, “conduce fatalmente al error”, mientras que si se lo observa de forma ilógica o analógica se podría vislumbrar, si bien por pura casualidad, la resolución del crimen. En ese sentido, los únicos indicios válidos presentes en las novelas policíacas estudiadas por Rutés serían aquellos de carácter intertextual o intermedial: una canción que anuncia el tema o tono de la novela, una película que permite deducir la tecla interpretativa del texto, etc. Estos indicios intermediales sugeridos por la forma y no tanto por el contenido –“no por lo que se cuenta sino por cómo se cuenta”– establecerían una comunicación directa entre el autor y el lector, pareja que inevitablemente se elevaría por encima de los varios narradores y demás personajes. Se trata, pues, de una contribución hartamente sugerente que provoca no pocas preguntas y algunas reflexiones. Por ejemplo, el posible carácter autoritario del autor implícito a la hora de dispersar los indicios intermediales; la absoluta supeditación del lector implícito a estos indicios para la recta exégesis; o la posible constatación de que, aun en el caso de que el caos se perpetúe y no haya una solución racional al crimen, las reglas del género subsistirían camufladas en forma de juego sin salida aparente, es decir, la atroz forma genérica perviviría. La historia de la novela policíaca mostrará si estos narradores ilógicos pasan realmente a revolucionar el género o se constituyen como un particular conjunto de textos más o menos delimitados, quizás conformadores más bien de un subgénero. No se descartan, obviamente, otras posibilidades.

Sendos textos de Georges Tyras (Université Stendhal – Grenoble 3) y José F. Colmeiro (Michigan State University) discuten la vasta obra de Manuel Vázquez Montalbán, sin lugar a dudas el autor más influyente en la conformación del género negro en español a ambas orillas del océano Atlántico. Sus perspectivas de análisis apuntan por derroteros algo alejados del género, luego menos trillados por la crítica. Tyras propone una lectura de la obra de Vázquez Montalbán desde la óptica de la literatura de viajes y Colmeiro se decanta por un análisis absolutamente globalizado, por lo que ambas propuestas interpretativas pueden ser leídas como complementarias. Ambos críticos navegan con soltura entre el narrador de las novelas y otras páginas montalbaneanas, el autor implícito de éstas y el propio autor Manuel Vázquez Montalbán mostrando, a fin de cuentas, una posible ósmosis consciente de esas tres instancias, a las que se podría añadir el lector implícito y el respectivo lector real.

Georges Tyras arranca su ensayo afirmando que existiría una clara funcionalización del género por parte de Vázquez Montalbán: “La novela policíaca no interviene en la creación montalbaneana sino en función de su capacidad para favorecer la renovación de una práctica realista del relato.” En esa línea, Vázquez Montalbán se habría servido del género para redactar críticamente una crónica de la Transición. Unas acertadas citas del autor, presentes en el ensayo de Tyras, confirmarían dicha *intentio auctoris*. Como suele reconocer la crítica y expone Tyras, la “lectura de tipo indiciario”, propia del género policial, establece el necesario nexo entre la historia del crimen y la historia de la investigación. No obstante esta afirmación *a priori* descriptiva, reside en el narrador, “dueño absoluto” de lo contado, el poder de que el relato tenga un desciframiento verosímil, plausible. En esa línea y citando a Eisenzweig, Tyras apunta la

posibilidad de que el relato policíaco sea, más que un enigma conceptual, un simple secreto narrativo. Tras un somero análisis de las novelas de la serie Carvalho, Tyras demuestra prístinamente que Vázquez Montalbán juega a placer con la “problemática de la lectura indiciaria”, ya sea por medio de la autorreflexión metaliteraria (*Tatuaje, Los mares del sur*), ya sea por medio de la sutil o descarnada parodia (*La soledad del manager, Asesinato en el Comité Central*). Según Tyras, tras esas novelas iniciales, las siguientes “van a rozar la poética del relato de viaje”. En ese sentido, tanto *Los pájaros de Bangkok* como *La Rosa de Alejandría*, novelas que trazan una huida geográfica destinada al fracaso, “proyectan sobre el trasfondo del socialismo triunfante las sombras amargas del desengaño”. El detective Pepe Carvalho pasa a ser un personaje cada vez más “extraño al decorado” del género, incluso más *outsider* que *voyeur*, al tiempo que el autor implícito se adueña del monopolio significativo de las novelas, en paralelo con la opción cada vez más “comprometida” de Vázquez Montalbán “en el gran teatro del planeta”. Para Tyras el cénit de la adaptación montalbanean del género a “las obligaciones formales y sustanciales del relato de viaje” se vería de forma evidente en “la obra maestra testamentaria del escritor, enteramente concebida como un libro de viaje”: *Milenio Carvalho I y II*. En dicha obra, el misterio criminal pierde toda importancia y el viaje o huida hacia adelante merece todo el protagonismo y atención. Y, como concluye certeramente Tyras, tanto frente al supuesto caso criminal como en las varias etapas del viaje, Pepe Carvalho se muestra desorientado por los indicios que va diseminando un narrador cada vez más seguro de su poder constructor de fábulas. Esta interpretación propuesta por Tyras valora los textos de Vázquez Montalbán sobre todo como lúcida y crítica crónica de la Transición –desde una perspectiva política determinada, no pocas veces compartida por sus lectores, siempre por su lector implícito– y relega a un segundo plano –o para otra ocasión– el foco más estrictamente policial de sus novelas. Las novelas y otras letras de Vázquez Montalbán muestran, pues, su gran versatilidad interpretativa.

José F. Colmeiro anuncia en el primer párrafo de su artículo su objetivo: analizar la novela policíaca montalbanean en el marco del más amplio “proyecto literario” y político de su autor, el cual perseguiría con claridad la descolonización del propio género literario al concebirlo como novela de resistencia. Le interesa a Colmeiro no perder de vista el contexto geopolítico internacional en el que se insiere la obra de Vázquez Montalbán (1972-2004), época triunfal de la globalización, y la figura del propio autor como personaje mediático y omnipresente, activo resistente a las denominadas políticas neoliberales, al tiempo que muy consciente de su papel en el globalizado mercado de consumo de bienes, entre ellos los bienes culturales. Adoptando una visión hispánica global, Colmeiro observa con precisión que el auge de la novela negra en castellano ha ido de la mano del ocaso de las dictaduras –española y latinoamericanas–, así como de la ampliación de los canales de comunicación y consumo. Es decir, adopta la tesis, generalmente compartida por la crítica, según la cual la novela policíaca nace con la conformación de los Estados de derecho “apoyados en un orden jurídico burgués” que les otorga el monopolio de la violencia. “La celebración anual de la *Semana Negra* internacional de Gijón” sería el ejemplo pa-

radigmático “de la mayoría de edad de la novela policíaca hispana en la era global”. La temprana y continuada frecuentación montalbaneana del caso Galíndez representaría, según Colmeiro, el interés del escritor por un “referente moral del intelectual frente a la barbarie del siglo XX”. Sus diferentes escritos inspirados en el caso, especialmente la novela *Galíndez* (1990), pasan a ser interpretados como una “desterritorialización de la novela policíaca”, tanto desde el punto de vista genérico como geopolítico. A pesar de que esta novela de Vázquez Montalbán sea la que “quizás mejor represente la globalización de la novela policíaca en el mundo hispano”, características semejantes serían encontrables a lo largo y ancho de la vasta obra del escritor catalán. Para demostrarlo, Colmeiro recorre parte importante de la producción montalbaneana –ficción, ensayo, periodismo– y resalta su palpable “hibridez genérica”, constante autorreflexión y aguda desconfianza de los grandes relatos. El “derecho a la disidencia y la réplica al sistema” que huyen de planteamientos binarios, luego simplificados, serían preocupaciones montalbaneanas presentes en todos sus escritos; y también en sus intervenciones públicas, que no fueron pocas. En esta línea interpretativa propuesta por Colmeiro, la última novela de Vázquez Montalbán, *Milenio Carvalho I y II*, póstuma y con carácter de difícil síntesis de una obra ya de por sí extensa, presenta a los “verdugos y víctimas de la globalización” y “examina el triste legado del colonialismo europeo”, al tiempo que aporta “una furibunda reflexión crítica sobre los efectos nocivos de la globalización”. Pepe Carvalho culminaría su periplo de “un disidente de ideologías y de grandes narrativas, desencantado, desclasado, descreído y de vuelta de todo, posicionado en un punto de vista marginal y transversal, convertido en un *voyeur* social y barómetro de la moral circundante”, luego claramente instrumentalizado por Vázquez Montalbán “para ofrecer una radiografía vívida y satírica de la cultura contemporánea”. Avanzada esta interpretación política de la obra montalbaneana, dedica Colmeiro las últimas páginas de su ensayo a resaltar con claros ejemplos la efectiva influencia que ha ejercido no sólo la obra literaria y ensayística montalbaneana, sino también el ascendiente ético y político que logró alcanzar el personaje público Manuel Vázquez Montalbán, siempre activo y comprometido con sus ideas de resistencia. Concluye Colmeiro, pues, que el fenómeno cultural “Carvalho” ha cruzado las más diversas fronteras –geográficas, culturales, sociales, etc.– para alcanzar una clara repercusión tanto en los ámbitos más sublimes como en los más *kitsch*. La serie Carvalho se encontraría, así, en tensión constante entre su existencia como simple bien de consumo, su canonización académico-literaria y su más que generosa y aguda oferta de “respuestas críticas frente a los efectos negativos de la globalización”.

El artículo de Álex Martín Escribá (Université Stendhal – Grenoble 3) y Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca) describe y estudia la obra policíaca de Francisco González Ledesma desde la clave interpretativa que le ofrece su clasificación en el marco de la crónica de la Transición o la memoria del desencanto. Tras recordar su ingente producción literaria de quiosco firmada bajo el seudónimo, entre otros, de Silver Kane, Escribá y Sánchez Zapatero señalan que la obra policíaca de González Ledesma posee un innegable valor pionero en la historia de

la novela negra en España, junto a nombres como los de “Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Fernando Martínez Laínez, Juan Madrid o Julián Ibáñez”. El propio género, la novela negra, y la confianza en su “capacidad para reflejar la realidad” de la Transición son los dos principales aspectos que, según Escribá y Sánchez Zapatero, unen la obra de estos escritores. La concepción de la novela negra como “crónica de un tiempo y un espacio determinados” vendría a ser un claro *leitmotiv* capaz de definir y explicar todas las obras policíacas firmadas por González Ledesma, de modo especial las protagonizadas por el inspector Ricardo Méndez de 1984 en adelante. El honrado pero desorientado inspector policial Ricardo Méndez se muestra “escindido entre su condición de representante estatal [...] y su peculiar cosmovisión” social, marcada ésta por un permanente escepticismo sobre su función social como representante de la ley. Escribá y Sánchez Zapatero defienden que las novelas negras de González Ledesma recogen “la frustración de toda una generación [...] ante la constatación del fracaso de todo el idealismo que rodeó los primeros años de cambio político” tras la muerte del dictador Franco. Una decepción que tuvo su resonancia en amplios sectores de la clase media, grupo social en el que se encuentran los principales compradores y lectores de novela negra. La obra de González Ledesma organiza de forma razonablemente coherente, según proponen Escribá y Sánchez Zapatero, un discurso “contracultural” encaminado a recuperar una memoria de la represión de la dictadura —el pasado— o de los trapicheos políticos y económicos —el presente—, que hace patente una cierta “sensación de disonancia entre los intereses oficiales y los de la ciudadanía”. Se trataría de un “imperativo moral de la memoria” que vendría a contrarrestar parcialmente y desde el punto de vista de los vencidos la lucha bipolar propia de una cultura que desde hace dos siglos habla y discute sobre las dos Españas. Aún más, no sólo los perdedores de la Guerra Civil, sino especialmente aquellos que “apenas dejaron rastro” en la Historia son los que se reivindicaban en estas novelas. Escribá y Sánchez Zapatero consideran que la investigación criminal, elemento estructural propio de la novela policíaca, ha permitido a sus autores, entre ellos González Ledesma, “juzar, a través del personaje responsable de la búsqueda de la verdad [...], la evolución social, política y económica del país”. En este sentido, estas novelas habrían buscado establecer una directa relación entre autor y lector implícitos, aspecto narrativo también señalado y discutido en otros ensayos de este libro. Concluyen el artículo resaltando que las precisas descripciones de la ciudad de Barcelona, marco en el que tienen lugar las investigaciones de Ricardo Méndez, contribuyen a asentar la verosimilitud de lo narrado, aspecto capital para entender la empatía entre el autor implícito y su correspondiente lector.

El artículo de María José Giménez Micó (Dalhousie University) concentra su interés en un análisis estructural de la muy leída y comentada primera novela de Eduardo Mendonza, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975). Observa Giménez Micó el “interés de Eduardo Mendonza por comprender la sociedad catalana de finales del siglo XX”, pero no desde una perspectiva que podría ser clasificada como propia del realismo naturalista, sino desde una estética que se inspira en la poética de las vanguardias históricas, “movimientos intelectuales en los que la

aprehensión del mundo se interiorizaba”. En ese sentido, relaciona Giménez Micó la novela con la técnica del *collage*, como ya ha apuntado parte de la crítica. La doble investigación distanciada cronológicamente –comisario Vázquez; juez Davidson–, la doble fábula –búsqueda del asesino de Savolta; ascenso social de Lepprince–, la hibridación de procedimientos narrativos y la pluralidad de discursos vendrían a avalar dicha interpretación. El fundamental componente policíaco presente en *La verdad sobre el caso Savolta*, observable en el propio título –búsqueda de una narración que aclare un crimen– procede, según Giménez Micó, “de la literatura popular decimonónica, de la que el género policíaco resultaría ser una de sus ramificaciones”. Además, si bien el personaje del comisario Vázquez puede ser interpretado desde las características propias del “héroe justiciero de la literatura popular decimonónica”, es necesario observar que éste no está “en conformidad con el Estado”, toda vez que la novela transmite un importante “desasosiego” en el lector, pues “problematiza el orden social anterior y también el nuevo”. La búsqueda de la verdad por parte del comisario Vázquez no ocupa un lugar central en la trama narrativa, a pesar “de dar nombre a la novela y ser uno de los ejes que la estructuran”, lo que entroncaría con una propuesta literaria “postmoderna marcada por la descentralización”. La inconclusión del caso –Lepprince no sería más que un “peón de alguien”– crea “una duda inquietante” e impide un cierre “perfecto” de la novela, como se esperaría en una novela policíaca respetuosa con las particularidades estructurales del canon.

El profesor Wolfram Krömer (Universität Innsbruck) analiza tres novelas recientes españolas, todas merecedoras de un indudable éxito de ventas en su momento: *La tabla de Flandes* (1990) de Arturo Pérez-Reverte, *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías y *La tempestad* (1997) de Juan Manuel de Prada. Según Krömer, un común denominador presente en estas novelas son los “artificios y procedimientos” propios del género policíaco, luego un género que no pocas veces se clasifica en el ámbito de la literatura trivial. Siguiendo a Waldmann (1973), Krömer considera literatura trivial aquella que “se caracteriza por comunicar una imagen simple y unilateral y además reconfortante del mundo: presenta un mundo racional”. Krömer observa que las tres novelas introducen un enigma –es más, la “acción empieza de manera que nazca en seguida un fuerte suspense”–, cuya solución, a pesar de los numerosos indicios diseminados –algunos encaminados a confundir al lector– sólo se divulgará al final de la lectura. Apoyándose a veces en algún elemento extratextual –declaraciones de los escritores–, pero sobre todo analizando en detalle las tramas narrativas y los pasajes metaliterarios, Krömer indaga en el supuesto mensaje de estas novelas. Concluye que *La tabla de Flandes* presenta un razonamiento encaminado indefectiblemente a la solución del problema, por lo que la posibilidad de que el lector considere que el mundo es “paradójico e insondable”, como ha declarado Pérez-Reverte que era su intención, no deja de ser más que un desiderátum no logrado, por no decir fracasado. Respecto a *Corazón tan blanco*, Krömer resalta que la novela se concentra en “la investigación del corazón humano”, por lo que elevaría sus miras hacia aspectos mucho más arriesgados que las otras dos novelas analizadas en su ensayo. La novela *Corazón tan blanco* no casaría, pues, con

las categorías que, según Waldmann, definen la literatura trivial. Por último, a pesar de que *La tempestad* no sea una novela que reconforte al lector, según defiende Krömer, “la novela de Juan Manuel de Prada no niega que el mundo sea comprensible y que el raciocinio permita entender lo que pasa en él”. Es decir, y en cierto sentido de forma paralela a la novela de Pérez-Reverte, la gran dependencia de la lógica argumentativa del intelecto del investigador impide que el lector pueda observar algo más que la estructura genérica y codificada de la novela policíaca. Krömer termina su artículo negando la regla general que se podría extraer tras una primera y desatenta lectura de lo expuesto: “la reflexión sobre la realidad y su esencia” y la reducción del “entretenimiento o suspense” no implican necesariamente la entrada en el canon de la denominada literatura erudita. Krömer cita el *Quijote* como contraejemplo. No obstante, Krömer sí considera necesario resaltar, muy lúcidamente, que “hay géneros literarios o técnicas narrativas que tienen una propensión a la trivialidad, y a veces a los autores les resulta difícil escapar a esta propensión”. En definitiva, si un autor opta por seguir la tradición o esquema de un determinado género literario, en este caso el policíaco, le va a resultar hartamente difícil no caer en la denominada trivialidad literaria.

El artículo de Kathrin Saringen (Universität Wien) analiza e interpreta *Las cuatro estaciones* (1991-1998), tetralogía novelística de Leonardo Padura, el escritor policíaco más renombrado de Cuba y también el más conocido en el extranjero. Partiendo de una clarificadora cita de la novela *Pasado perfecto* (1991) –“abrir los ojos”–, la novela que inaugura esta tetralogía, Saringen propone que estos textos de Padura indagan en “las partes más oscuras de la sociedad cubana” para, en paralelo, ir “tras las huellas de su propia generación y del pasado” y así llegar a comprender mejor “la propia realidad de Cuba en los años noventa del siglo XX”. Apuesta Saringen por una interpretación que considera que Padura se sirve de la “narración criminológica” para “actualizar posibles significados escondidos” a primera vista. Centrándose en la primera entrega de la tetralogía, recuerda Saringen la recurrida clasificación de ésta bajo el marbete de novela negra, luego aquella que hurgaría en los límites de la sociedad, en lo marginal, “para poder tocar y romper determinados tabúes sociales”. La novelística de Padura vendría, además, a romper la breve tradición del género policíaco en Cuba. Dicha tradición tuvo que soportar una fuerte carga política oficial, por lo que en esas novelas el muy eficiente aparato policial y una no desdeñable ayuda ciudadana solucionaban todos los casos. Los textos de Leonardo Padura incluyen un hecho delictivo y unas pesquisas que siguen o desechan indicios para encontrar al culpable, lo que encajaría a la perfección con las “estrategias y sistemas de referencias propios de la novela policíaca”, pero el objetivo poético final persigue la creación de “una obra literaria urbana: sobre el miedo y la violencia en una metrópoli”. Esa voluntad de escritura urbana sobre Cuba se aprecia de forma meridiana en la elección del año 1989 como base cronológica para la acción narrada en *Las cuatro estaciones*: se trata de un año, como se sabe, que trajo grandes cambios políticos, de forma significativa el comienzo del final de la Guerra Fría, por lo que afectó directamente a Cuba, país que se había convertido en pieza fundamental del tablero geopolítico

de un mundo todavía bipolar. En esta línea argumentativa, el desenmascaramiento de los criminales ocultos despierta más interés que la propia investigación policíaca; ahí “precisamente radica el interés gnoseológico de Padura”, precisa Saringen. El pasado perfecto anunciado en el título de la primera novela de la tetralogía acaba no siendo tan perfecto como se podría pensar algo inocentemente al principio: “como todos pensaban”. El marco temporal del año 1989 le permite a Padura “arrancar la máscara que encubre la revolución”. Saringen resalta la “dialogicidad” específica del género, pues, al tiempo que el investigador tiene que buscar, enhebrar y rechazar indicios para avanzar con sus indagaciones, son “constantes las llamadas [...] que se envían al lector (real) para que se involucre en las pesquisas”. En las novelas de Padura la fábula no implica gran misterio. El suspense se activa más bien ante el por qué o cómo de los crímenes y no tanto por saber quién fue el autor. Concluye su artículo Saringen con la consideración de que Padura es un autor de textos complejos con múltiples significados semánticos y que se mueven en terrenos propios de la ambigüedad o vaguedad. Leonardo Padura sería, en ese sentido, según escribe Saringen, un autor de “un tipo de novela abierta, cuya estética narrativa se sirve sólo de algunas de las características de la novela policíaca –la búsqueda de vestigios, el acopio de pruebas, la investigación, el esclarecimiento de indicios–, para dotarle de una perspectiva estética literaria”.

La contribución de Elia Barceló (Universität Innsbruck) aporta un detenido estudio de la novela *La neblina del ayer* (2005), siguiente publicación de Leonardo Padura tras la tetralogía titulada *Las cuatro estaciones*. El investigador y protagonista Mario Conde ha dejado la policía pero no se ha convertido en un escritor, como había quedado anunciado en la última entrega de la tetralogía. Ahora se dedica a comprar y vender libros viejos. El descubrimiento de una biblioteca intacta que no ha sufrido cambios en cuarenta años y que conserva la aureola del pasado es el detonante de la narración. Mario Conde se enfrenta a dos crímenes pero, anota Barceló, estos se encuentran casi ocultos, casi no ejercen de “motor de la novela”, como sería esperable en una “pura novela-enigma, crucigrama narrativo”. El texto, según Barceló, se adentra en “la búsqueda de la verdad, con independencia de si esta verdad está relacionada o no con un asesinato”. Esta doble estructura detectada por Barceló la lleva a analizar pormenorizadamente en su artículo la denominada “estructura superficial” y la “estructura profunda” del texto de Padura. Este nivel más profundo, “por debajo de toda esta trama detectivesca”, “casi oculto a las miradas del lector apresurado”, revela, según Barceló, una clara alusión a *La Odisea*, aquí protagonizada por Mario Conde en un viaje de vuelta al pasado con bajada a los infiernos. Tras su “odisea”, Conde vuelve, “metafóricamente, [...] a sus pocos y buenos amigos”, a su fiel perro y “a la mujer de la que lleva enamorado desde el primer año del Pre”, ya viuda y que lo espera. Su reencuentro, al final de la trama narrativa, retoma el “hilo bolerístico”, muy presente a lo largo de toda la novela. Resalta Barceló, además, que la atinada elección del bolero –género musical que incluso da título a la novela– “como elemento conductor de la trama [...] ha sido un acierto y a la vez un paseo en la cuerda floja precisamente porque la historia que nos narra

bordea peligrosamente la cursilería”. Concluye su artículo Barceló discutiendo la concepción poética de Leonardo Padura y, citando varias declaraciones suyas, resalta su desapego por las fronteras genéricas, luego el interés de Padura por no ser encasillado en el género policíaco o en el subgénero de la novela negra. Así, según Barceló, aunque *La neblina del ayer* incluya “los tres pilares [...] de una novela de detección –el investigador, la víctima, el asesino–”, el interés de Padura reside en la redacción de “una crónica crítica de su propia generación, de los que como él se criaron en la Revolución y se han hecho adultos en una sociedad marcada por unos principios muy distintos a los de los países del mundo occidental al que, sin embargo, los cubanos son conscientes de pertenecer.” En consecuencia, resalta Barceló que el interés de la novela descansa más en el cómo y no tanto en el por qué de la trama criminal. Se aprecia, pues, que las interpretaciones de la obra de Leonardo Padura propuestas por Kathrin Saringen en el ensayo anterior presentan una continuación en la lectura defendida por Elia Barceló. Ambas contribuciones son complementarias y en algunos momentos incluso coincidentes.

El documentado ensayo de Luis Perez-Simon (Université Paris IV-Sorbonne) traza un amplio panorama de la novela negra cubana reciente, especialmente de las obras de Amir Valle y Lorenzo Lunar Cardedo. Observa Perez-Simon que los cambios políticos ocurridos en Cuba durante el denominado “período especial” facilitaron la existencia de ciertas “manifestaciones artísticas que buscaban expresar con viveza y exactitud los efectos propios de las carencias y otras dificultades de la singular etapa que el país estaba viviendo”. En consonancia con las contribuciones de Kathrin Saringen y Elia Barceló, Perez-Simon comenta brevemente la obra de Leonardo Padura, a modo de introducción para su texto, y la interpreta como una profunda exploración de las múltiples contradicciones de una “Revolución idealizada”. A modo de continuación del magisterio de Padura, Perez-Simon explora y encuentra en la novela policíaca de Valle y Lunar Cardedo “la sociedad paralela” cubana, “organizada en respuesta a los procesos hegemónicos dentro de la nación cubana”, con la intención de “argumentar a favor de la inclusión de la marginalidad como elemento constitutivo dentro de los modelos de subjetividad e identidad nacionales actualmente vigentes en los estudios literarios y culturales cubanos”. Herederos de Padura, Valle y Lunar Cardedo van incluso más lejos, en la propuesta de lectura de Perez-Simon, pues retratan “una visión más dura y crítica” de la sociedad cubana que la presente en las obras del maestro. Perez-Simon considera que el “estatuto liminal del detective literario cubano” le facilita la tarea de hurgar en los mayores crímenes sociales y políticos cubanos, viviendo al borde de la ley, lo que le permite mostrar la clara hipocresía que representaría el denominado “hombre nuevo” socialista. Desde estos presupuestos teóricos e histórico-sociales, este ensayo recorre los personajes, espacios y tramas de las novelas de Valle y Lunar Cardedo, aportando claves de interpretación y miradas singulares sobre el valor de estos textos como portadores de “modelos alternativos de ciudadanía y estética culturales”. Concluye que es “evidente que más que resolver el enigma policial, las novelas de Amir Valle y Lunar Cardedo constatan un período volátil, complejo y difícil de expresar desde la literatura en géneros menos codifi-

cados”, por lo que Perez-Simon defiende que la codificación inherente al género policíaco es precisamente su virtud para ejercer de crónica efectiva de una sociedad y un tiempo convulsos. Perez-Simon cierra su ensayo considerando que, en el marco de la particularidad histórico-política de Cuba, el género policial permite mostrar e incluso dar voz a “un sector mayoritario de la sociedad cubana que hasta ahora había vivido y mantenido en el silencio sus deseos utópicos y su cotidianidad distópica”. Esta producción literaria sobre la cartografía de la marginalidad estaría reconfigurando –y ése es uno de los aspectos más interesantes y también más discutibles del ensayo de Perez-Simon– el mapa nacional cubano, al tiempo que socavando seriamente los modelos de ciudadanía basados en el caduco paradigma socialista.

El artículo de Vera Elisabeth Gerling (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) analiza e interpreta la novela *La pesquisa* (1994), del escritor argentino Juan José Saer. El punto de partida de Gerling son las reflexiones ya aportadas por la crítica, que considera que se trata de una novela “policíaca postmoderna” por su “estructura heterogénea, su pluriperspectivismo” y por la ausencia de “solución inequívoca”. Sin embargo, dando una vuelta de tuerca más, Gerling defiende en su texto que *La pesquisa* no “solamente deconstruye el género criminológico clásico”, sino que se sirve del género para narrar lo inenarrable, contar lo indecible, es decir, exponer las huellas de un pasado altamente traumático: las desapariciones provocadas por los militares durante la dictadura argentina. Gerling considera que los asesinatos de las veintisiete ancianas de un barrio de París y la subsiguiente racional búsqueda de la verdad por parte del comisario Morvan y sus colaborador Lauret no son más que “indicios” que permiten, inicialmente, que el lector se decante por considerar que está leyendo una novela policíaca. El propio título –*La pesquisa*– subraya de partida la pertenencia de la novela al espacio genérico de las novelas policíacas, en la línea del automatismo de la “ley del género” ya teorizada por Derrida, que argumentó convincentemente que las “estructuras de los géneros se aceptan por percibirse como formas naturales, preexistentes, a pesar de no tener nada de natural”. Las dudas sobre la fiabilidad del narrador –tanto su punto de vista como el carácter fragmentario de su percepción, memoria y relato– levantan dudas en el lector sobre “la verosimilitud de lo narrado”. Si a ello se suma la multiplicidad de tramas narrativas –pesquisa de Morvan; búsqueda del autor de un dactilograma; los verdaderos acontecimientos durante la guerra de Troya–, el lector, según Gerling –y parte de la crítica– pasa a no creer en la iluminación esclarecedora final, pues sigue sumido en un mundo de verdades relativas: persiste el caos inicial. La contribución de Gerling a la lectura crítica de *La pesquisa* consiste en la interesante interpretación de que existe una trama reprimida, intercalada, aludida en escasas “dos páginas del libro”, que sin embargo vendría a ser “el eje central de la novela”. Un “tema subyacente, de latente pero constante presencia: el pasado reprimido de Pichón, cuyo hermano desapareció junto con su novia ocho años antes, durante la llamada guerra sucia de la dictadura militar argentina”. Esta “historia reprimida”, según Gerling, “está presente constantemente, intercalándose entre los pliegues del texto”. No se presenta de forma diáfana, pues “la experiencia traumática” no es “apta para ser narrada”. En conclusión,

más allá de una lectura de *La pesquisa* en clave postmoderna, de simple juego narrativo, Gerling valora la presencia en la novela, por medio de los vacíos narrativos, del trauma de los desaparecidos durante la dictadura militar argentina, el trauma que vivieron y viven los supervivientes. Cierra su artículo recordando que algunas experiencias traumáticas no se pueden o no se deben reducir a “una historia narrada”. La gran aportación epistemológica de esta novela, válida quizás sólo para el atento lector, para el lector capaz de ir más allá de los meros indicios criminológicos, sería, pues, la reflexión que aporta sobre las formas de contar lo indecible.

El artículo de Clemens A. Franken K. (Universidad Católica de Chile) traza un panorama crítico de la prolífica obra del escritor chileno Ramón Díaz Eterovic, cuya producción policíaca –la serie protagonizada por Heredia– comenzó en 1987 y, al ritmo de una novela cada dos o tres años, llega hasta el presente. Considera Franken K. que el género policial chileno nació en la década de los ochenta del siglo XX como forma de “tematizar los dramas de una realidad social en crisis y de una realidad política de un país bajo un régimen dictatorial”. La obra de Díaz Eterovic daría, en esa línea, voz a la crítica ética de una sociedad con demasiados aspectos ocultos y “desde una posición política claramente comprometida con la izquierda”. El protagonista de la serie, Heredia, soluciona casos, pero ejerce a la vez de testigo de la historia contemporánea de Chile. El “discurso que subyace” en estas novelas es el de una feroz crítica social, así como una clara denuncia de la “degradación social” que padecen los chilenos. Al tiempo que Heredia se “mantiene fiel a los ideales de justicia, solidaridad y verdad”, hechos que lo condenan narrativamente a una soledad de corte “existencialista”, el “proyecto estético” de Díaz Eterovic transmite al lector implícito “una suerte de filosofía de la resistencia”. La discontinuidad entre las ilusiones de antaño –especialmente las proyectadas ante el inminente final de la dictadura– y la realidad que lo rodea durante la transición democrática y posteriores gobiernos de Concertación hacen que Heredia presente una “visión desencantada” del individuo y de la sociedad en general. Ante ese desencanto, resulta para Heredia fundamental, a modo de compensación, “encontrar la verdad, aquella que el poder suele avasallar y silenciar”. A ello se une su desconfianza hacia las instituciones del Estado chileno: especialmente la policía, la justicia y el ejército. En la línea de la conocida argumentación historiográfica desarrollada por Hayden White, Franken K. interpreta el marcado desencanto de Heredia en el marco de una visión trágica de la historia de Chile, maniquea, que el autor implícito transmite de forma eficaz a su lector. Concluye Franken K. que la labor narradora de Díaz Eterovic ha adaptado al contexto histórico chileno tanto la novela negra norteamericana como la obra de algunos autores de sobra conocidos en el ámbito hispánico, entre ellos Manuel Vázquez Montalbán, al introducir “su propio material temático y lingüístico [...], variando los modelos [...] de modo bastante creativo.”

Un ensayo de Ottmar Ette (Universität Postdam) sobre indicios arabamericanos que unen sendas novelas del colombiano Gabriel García Márquez y del libanés Elias Khoury cierra este libro. En el marco de la reorganización geopolítica del mundo globalizado posterior a la Guerra Fría, Ette resalta las aproximaciones político-culturales entre el mundo sudamericano y el árabe.

Fruto de este acercamiento es la propuesta de creación de una “biblioteca árabe-sudamericana”. Tomando en consideración este erudito eslabón para el conocimiento mutuo entre espacios culturales tan distantes, Ette propone que la novela *Crónica de una muerte anunciada* —un éxito de ventas internacional convenientemente promocionado en su momento— sería una excelente obra para esta “apenas concebida biblioteca arabamericana”. A lo largo de la primera parte de su documentado estudio, Ette propone que la novela de García Márquez no debe ser interpretada únicamente desde el punto de vista de un asesinato por el honor mancillado de una familia —“las bodas de sangre de una tragedia familiar latinoamericana”—, sino que la “compleja estructura narrativa” del texto permite otras lecturas, entre ellas la arabamericana. Así, como afirma Ette, “en dicha novela el elemento arabamericano —es decir, las relaciones complejas entre el mundo árabe y el americano— cumpl[e] una importante función, que atraviesa el texto y lo determina esencialmente”. Esta primera parte del ensayo de Ette afronta “la cuestión de quién mató a Santiago Nasar mediante indicios, pistas y narraciones específicamente arabamericanos”, por lo que, al tiempo que se retrotrae a la historia de la inmigración árabe en el Caribe, también analiza en detalle importantes indicios desperdigados por el texto: la “chilaba de beduino” de Nahir Miguel; el “amor por los caballos y la maestranza de las aves de presas altas” de Santiago Nasar; las escogidas denominaciones para nombrar a Santiago Nasar (“blanco”, “turco”); su descripción ante la muerte (“rostro de sarraceno con los rizos alborotados”), etc.; y, muy importante, la perspectiva del narrador, su condición de no árabe. La segunda parte del ensayo se centra en la novela *Mahma 'al-Asrar* (1994), de Elias Khoury, la cual “remite varias veces y de manera explícita a *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez y, además, llama sutilmente la atención sobre la cambiante posición del observador”. La novela de Khoury versa sobre “la conexión entre amor y muerte, pérdida de la virginidad y relaciones de género patriarcales”, luego sobre temas ya presentes en la novela de García Márquez. Además, la “estructura enigmática subyacente” también aproxima ambos textos de forma ineludible. Es en el análisis comparado de ambas novelas que propone Ette “donde radica el ‘verdadero’ significado de este experimento arabamericano”, la confrontación por medio de la palabra de dos culturas diferentes y alejadas geográficamente. Así, estos indicios arabamericanos no sólo mostrarían la transferencia (en el sentido de *transfèr*) de determinados valores y objetos culturales —concretos y particulares— entre espacios y territorios alejados entre sí, sino que demostrarían que el análisis de esta transferencia no puede ceñirse a patrones cortados por lo local, nacional o global, conocida tríada de antemano ya preestablecida. En ese sentido, el estudio atento de los indicios de ambas “historias criminales” hace patente la complejidad de la “integración social de los inmigrantes”, cuya heterogeneidad es riqueza y fuente de conflictos al mismo tiempo. En el marco de las teorías sobre saber vivir y saber sobre/vivir (*ÜberLebenswissen*) desarrolladas por Ette en otros textos, el ensayo concluye afirmando que sólo por medio de la narración se actualiza el pasado; y por eso se arriesga a defender que la capacidad de concebir narrativamente su propia muerte hubiese salvado la vida de Santiago Nasar quien, de haber sobrevivido, habría podido ser el narrador de su no muerte.

En el año 2006 la profesora Ursula Moser dirigió en la Universidad de Innsbruck el proyecto *Writer in residence*, iniciativa que albergó en la capital del Tirol durante todo el mes de mayo al escritor policíaco Lorenzo Lunar Cardedo. Entre las varias actividades universitarias desarrolladas durante ese mes alrededor de la obra de Lunar Cardedo, el editor de este libro organizó un simposio académico sobre literatura policíaca en lengua española. Las intervenciones de ese encuentro conforman el núcleo de los artículos ahora editados. Las aportaciones de Georges Tyras, Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribá se incorporaron posteriormente. A todos los autores les agradezco la cesión de sus textos y, muy sinceramente, la paciencia que han tenido a la espera de la definitiva publicación de este libro.

Tanto para la concepción y organización del simposio académico de 2006 como para la preparación y edición de este libro he contado con la inestimable ayuda de muchos colegas y algún amigo. Aquí constan en señal de respeto y gratitud: Beate Burtscher-Bechter, Álvaro Ceballos Viró, Helmut Groschup, Birgit Holzner, Susanne Knaller, Birgit Mertz-Baumgartner, Franziska Meier, Ursula Moser, Christiane Oberthanner y Gregor Sailer. Expreso aquí, además, mi reconocimiento a la afabilidad de Lorenzo Lunar Cardedo durante ese mes de mayo de 2006. Por último, agradezco de forma especial a Doris Pany, por haberme señalado el ensayo de Carlo Ginzburg y por su acercanza.

Antes de concluir, es de rigor dejar constancia aquí de los nombres de las instituciones que apoyaron directa o indirectamente tanto la realización del simposio de 2006 como la publicación del actual libro. En sus denominaciones originales, son las siguientes: Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur, Österreichische Forschungsgemeinschaft, Land Tirol, Land Vorarlberg, Stadt Innsbruck, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck (Institut für Romanistik, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Vizerektorat für Forschung, Büro für Internationale Beziehungen, Büro für Öffentlichkeitsarbeit und Kulturservice, Frankreich-Schwerpunkt, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol) e Internationales Film Festival Innsbruck.

Joan Ramon Resina

La novela policíaca como exorcismo

Al concluir mi estudio sobre la novela policíaca hace ya más de una década, me hallaba aún bajo la sugestión de un principio crítico que hoy tengo la impresión de que ha ido a menos. Me refiero al principio que supone una relación insoslayable entre modernidad y laicidad y, de manera concomitante, entre racionalismo y lucha de clases. Este principio tuvo una fuerza especial en la cultura de oposición española durante la dictadura de Franco, y permeó la cultura oficial y oficiosa de la llamada Transición democrática. Es sin duda por esta razón que, al analizar la emergencia de la novela policíaca española en aquella época, no pude o no supe eludir aquella correlación, en la que fundaba de forma programática el fenómeno estudiado. Ahora bien, al releer lo escrito entonces, me apercibo de que no sólo el tiempo no pasa en balde por los libros, sino también de que el fenómeno social que representaba el auge del género tenía un cariz que pasó desapercibido entonces. Hoy ya no pienso que la razón de ser histórica de la novela policíaca fuera convertir la criminología en una ciencia positiva, ni subvenir a la alienación de los trabajadores terciarios y de intelectuales incapaces de comprender los misterios de la producción capitalista (Mandel 1984: 73), ni tematizar la razón práctica, sino más bien administrar la violencia social en su dimensión simbólica mediante unos ritos de lectura. Según esto, la novela policíaca tendría valor como exorcismo, no de la violencia, que ha ocurrido ya y previsiblemente volverá a repetirse, sino de la disgregación social que ésta supone y que sólo se puede evitar, o cuando menos frenar, determinando sus causas, reales o ilusorias, y creando un consenso en torno a ellas.

Al releer lo escrito entonces, me doy cuenta no sólo de lo que pesan los prejuicios de época y de profesión, sino también de que, ocultos por estos, había ya en las páginas de *El cadáver en la cocina* (1997) atisbos de lo que hoy me parece mucho más claro y que espero saber comunicar. En la misma introducción, advertía de la relación entre los orígenes de la cultura de masas y la desacralización de la cultura occidental, que Marshall McLuhan, con un gesto benjaminiano, atribuyó a la llegada de la cultura tipográfica (1964: 176). Ahora bien, en lugar de plantearme la relación entre masificación y repetibilidad de la letra impresa, por un lado, y la aparente domesticación de lo sagrado, por otro, opté por reiterar la idea de que se trataba de un género vinculado a la racionalización de los procedimientos judiciales, amén de asociado a una concepción heurística de los saberes.

Acepté sin más la idea de que el primer representante novelístico de este principio ilustrado fuera Zadig (1747), el personaje de Voltaire que, desde el poder, se ocupaba en “desentrañar

la verdad, que todos los hombres procuran oscurecer”¹ e introduce el principio de la presunta inocencia del acusado (1958: 16). Ciertamente, no hay incompatibilidad entre esta voluntad esclarecedora y el posible origen de la investigación semiótica que constituye la esencia del género policíaco. Pero al aceptar esta genealogía pasaba por alto que el personaje de Voltaire se desdobra en investigador de la verdad y en víctima de la mentira. Zadig es acusado sin pruebas y encarcelado a pesar, o más exactamente, a causa de la pulcritud de su ejercicio deductivo. Su proceder racional y su rechazo de la *doxa* atraen sobre él la violencia del Estado, que lo convierte en víctima sustitutoria. Este papel subsiste en la novela policíaca codificado en las sospechas erróneas y las falsas deducciones del policía de turno, y nos remite al espacio sacrificial, donde, como advierte René Girard, late el misterio (1977). Según esto, el misterio, que da nombre a la novela policíaca en sus orígenes, advirtiéndonos de su verdadera genealogía, no nos refiere a un acertijo o a un juego especulativo, sino a un rito con el cual se expulsa la violencia que amenaza con extenderse por todo el cuerpo social.

Una vez se ha materializado en el cadáver, la muerte amenaza con propagarse como una epidemia. El interés intrínseco –y para algunos adictivo– del género no estriba tanto en la averiguación de las circunstancias de la muerte –las célebres preguntas ¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo?–, cuanto en la reiteración –con todas las variantes posibles– de un ritual cuya finalidad consiste en impedir el contagio y expulsar la violencia; que consiste, en definitiva, en restablecer la cohesión moral de la sociedad, ubicando la violencia en un culpable. Como ocurre con la intriga erótica de los melodramas, este esquema primario mantiene su interés siempre fresco, no tanto por la modulación circunstancial con que repite una fórmula atávica, sino más bien por la fascinación que ejerce la escenificación de un mecanismo cultural que oculta y revela a la vez. La proliferación de la violencia a partir del primer asesinato es una constante de la novela policíaca, tanto si aparecen nuevos cadáveres como si sólo se insinúa esa posibilidad. Toda muerte violenta entraña el riesgo de que la colectividad caiga en un paroxismo autodestructivo. Para evitar la descomposición social y la guerra generalizada, se hace preciso incoar una exclusión en el interior de la comunidad. La novela policíaca es la demostración de cómo se urde este estado de excepción.

La razón de ser de esa excepcionalidad es neutralizar la violencia inmanente a la sociedad con un exorcismo que la transforma en violencia trascendente, por tanto extraña al cuerpo social. El gesto taumatúrgico con que el detective recrea a uno de los personajes en culpable, confiere a éste una condición liminar, toda vez que está fuera de la ley pero también bajo su imperio. Esta ambigüedad, no tanto moral cuanto legal, es esencial al Estado de derecho, cuya legitimidad estriba en sustraer al delincuente de la furia del populacho. El culpable queda a salvo de la violencia inmanente, rescatado por una ley que no obstante lo inmola a una violencia trascendente. Estamos en las antípodas de la tragedia. Si en ésta la violencia se desarrolla hasta sus últimas

1 Traducción del autor, así como las demás que siguen, salvo indicación expresa.

consecuencias e implosiona, en la novela policíaca, que se rige por una metafísica cristiana, a partir del momento en que se identifica el origen subjetivo de la violencia, la venganza ya no es lícita. El culpable será condenado, sin duda, y ajusticiado –de manera real o simbólica– con un acto que cierra el círculo de la violencia inmanente, a la vez que abre el espacio de la muerte abstracta, literalmente irresponsable, administrada por el mecanismo legal. Aunque por lo general la novela policíaca prescinde de este desenlace, el desenmascaramiento del culpable equivale a su muerte en efigie. El culpable muere socialmente cuando el detective destruye su coartada. “Coartada” –del latín *coartare*, comprimir–, que sugiere la condensación del personaje en unos pocos rasgos circunstanciales que ocultan su esencia malvada. La coartada es el nudo, hecho de contingencias, que el detective deshace con su explicación –*explicare*, desenredar, desarrollar. Al destruirla, revelando la necesidad de lo que Agamben, siguiendo a Benjamin, llama “vida desnuda” (1998: 65), el detective determina al culpable en cuanto que sujeto de la soberanía del Estado. Las pocas excepciones a la norma narrativa confirman que, en última instancia, el detective representa –o recuerda– la absoluta disponibilidad de la vida por parte del Estado. Valgan como ejemplo los casos en que Nero Wolfe, pero también Hercules Poirot –en *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), de Agatha Christie–, empujan al culpable a suicidarse. Sin mancharse de sangre, la comunidad se libera de la violencia, que el culpable, convertido en su propia víctima, reabsorbe en la excepción que él representa en el orden social.

La excepción que aquí se trata es la que Agamben atribuye al poder de la ley, definiéndola como “la forma extrema de relación, por la cual algo se incluye solamente en virtud de su exclusión” (1998: 18). El asesino está fuera de la ley y no obstante la moviliza y la pone en evidencia en virtud de su exterioridad a ella. Algo semejante le ocurre al detective. Sólo estando fuera de la norma puede crear una esfera de valores y erigirlos en *nomos*. Esto y no tal o cual peculiaridad o exceso explica la liminaridad de esta figura ligeramente asocial, situada como una divinidad de los confines en la zona umbría en que se confunden el dentro y el fuera de la ley. Es por su liminaridad que el detective puede comprobar o destruir los distintos *alibis*, los *alii ubi* u otros lugares de los personajes, y sacar del suyo a uno que quedará fijado definitivamente en la excepción –de *ex capere*, sacar, extraer. Desde que el detective determina el *nomos*, se convierte en el brazo ejecutivo de una multitud que sólo en y a través de él alcanza la unanimidad. Esta condición liminar entre la ley y el ritual, entre el juez y el sacerdote, lo capacita para mediar entre lo popular y lo sacro en el sentido que otorga Agamben a este término, esto es, como vida que ha quedado atrapada en la esfera de la soberanía, es decir, dentro del ámbito en que se puede matar sin cometer homicidio ni celebrar un sacrificio (1998: 83).

En los orígenes del género la violencia está presente de manera descarnada, pero a medida que la técnica narrativa se fue refinando, la violencia ha ido sublimándose hasta quedar reducida a su función de enigma. Entonces queda plenamente reintegrada al misterio y a lo sagrado. En *Todo modo* (1974), Leonardo Sciascia hace del asesinato parte integral de un entramado teológico cuyo fin ulterior es cohesionar el Estado. A la inteligencia secular le resulta incom-

previsible esta consagración de la violencia. Cegada por un racionalismo desmedido, no puede entender que ella misma surja de una violencia fundacional. Expulsada a una esfera trascendente por la represión –sublimada, diríamos en mala fe–, esa violencia deja libre un espacio que será ocupado por lo simbólico. De ahí que para vislumbrar lo sagrado sea preciso recorrer el camino inverso, deconstruyendo el lenguaje hasta llegar al grito y el dolor: “Il delitto, il dolore, la morte: crede sarebbero possibili, se Dio non ci fosse?” pregunta don Gaetano al periodista/detective. “Dunque il trionfo del male...” comenta éste. “Non il male, non il trionfo del male”, responde el sacerdote: “bisognerebbe decollare da queste parole, dalle parole... Eppure non abbiamo che parole... Bisognerebbe entrare nell’inesprimibile senza sentire la necessità di esprimerlo...” (Sciasca, *Todo modo*, 1974: 76-77).

¿Es casualidad que el texto fundacional del género policíaco, *The Murders in the Rue Morgue* (Edgar Allan Poe, 1841), plantee el misterio en torno a la inefabilidad y reintegre la violencia a una esfera anterior a lo simbólico? Si Poe nos remite a la violencia pura del animal, es porque el antropomorfismo del orangután hace de él un doble monstruoso de su víctima, con la que comparte la excepcionalidad de lo sagrado. Los seres sagrados son monstruosos, asegura Girard, porque la conjunción de lo benéfico y lo maléfico constituye la monstruosidad original. En la misma cultura judeocristiana, el libro del *Génesis* atribuye el primer asesinato al sacrificio a una divinidad a la que es preciso agradar, léase apaciguar. Una divinidad temida. Y no debe pasarse por alto que el primer asesino es un doble de la víctima.

Si Poe inscribe el misterio en la regresión al estadio pre-simbólico, es porque desea subrayar la exterioridad en que se halla la violencia respecto de toda norma, y disociarla de la subjetividad. El motivo remite a los mecanismos del psicoanálisis, pero a Poe no le interesa la psicología de la profundidad. “Es posible pasarse de profundo”, afirma, y “[l]a verdad no siempre se encuentra en un pozo. De hecho, en lo que se refiere al conocimiento que de verdad cuenta, creo que es siempre superficial” (1904: 28).² Su historia gira en torno a un detalle aparentemente secundario, una minucia que escapa a la lectura teleológica propia del género, pero que, como la carta robada, se deja captar por una mirada casual. Cuando Dupin muestra la descripción del orangután de Cuvier al narrador, éste lee, entre otras cosas, que se trata de un mamífero de gran ferocidad y propensiones miméticas (47). A primera vista, el primero de estos atributos, la ferocidad, es lo único que importa en el contexto de los crímenes, de modo que el lector pasa por alto el segundo. No obstante, éste es la clave del enigma. Cuando por fin aparece, el dueño del orangután cuenta cómo una noche, al regresar a casa, encontró al animal frente al espejo, afeitándose como lo haría su dueño, al que había observado por la cerradura del armario donde éste lo había encerrado (54). La relación no podría ser más clara. El orangután es el doble monstruoso de su dueño, y el hombre un animal que se *desdobla* ante el espejo. La navaja, a la vez

2 En el original: “Thus there is such a thing as being too profound” y “[t]ruth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial.”

que arma del delito, es una metáfora que nos refiere a la violencia inserta en la objetividad del espejo. Dicho de otra manera, la capacidad de análisis, de donde derivan las representaciones científicas, supone tener un animal encerrado en el armario.

La evasión del homínido que imita al hombre sin poseer su racionalidad invierte el primero de los mitos científicos, según el cual es el hombre el que ha escapado de la ferocidad primordial, en virtud de su capacidad para descubrir y dominar las leyes naturales. Si la razón presume de superar la violencia, es porque ella adjudica entre la verdad y el error. Es la misma fantasía en que se basa la novela policíaca, que aplica la *hermeneusis* para reducir una confusión de signos a la simplicidad de un veredicto que se pretende transparente. Fue necesaria la agudeza de Poe para vislumbrar la relación inextricable entre conocimiento científico (Cuvier) de un lado, y ferocidad y mimesis del otro. El mismo dueño del orangután confiesa que su dominio sobre el animal estriba en el látigo, del cual huía precisamente la bestia cuando topó con sus víctimas. Sin el látigo no se habrían producido los crímenes; es, pues, su causa remota. La simetría establecida por el espejo resulta perfecta: víctima y verdugo a la vez, el animal mediatiza la violencia que recorre la sociedad, que en su base no es otra cosa que violencia desnaturalizada o sublimada. Desde su misma fundación, pues, la novela policíaca nos advierte del origen mimético de la violencia y de su metamorfosis en cultura.

Con la regresión del lenguaje a lo incomprensible, Poe alude a la más catastrófica de las violencias, la que él llama “el advenimiento de la verdadera Oscuridad” (1904: 12)³ y que se expresa en la única frase pronunciada ante la escena de horror: “mon Dieu!” (47). Cuando lo sagrado irrumpe, pretender reducir su desmesura a un mecanismo psicológico resulta pueril. Es el pecado original de una lógica que desatiende su propia historia natural, una razón sin cuerpo. “Nuestro amigo el Prefecto es demasiado astuto para ser profundo. En su sabiduría no hay *stamen*. Es todo cabeza sin cuerpo, como los retratos de la Diosa Laverna –o, en el mejor de los casos, todo cabeza y hombros, como un bacalao” (58). El Prefecto, inteligencia sin *stamen*, sin hilo conductor, dice Dupin, se ha labrado una reputación de ingenioso por su modo “de nier ce qui est, et d’expliquer ce qui n’est pas” (58).

Para Dupin, entregarse a lo que no es resulta ser una monstruosidad que destruye realidades y se alimenta de víctimas. La falsa atribución de la culpa a un tal Le Bon revela la *hybris* del pensamiento especulativo y deja al aire el mecanismo del género. A la magnificación mimética de la violencia que amenaza con destruir la diferencia entre hombre y homínido, el Estado responde con otra violencia destinada a alimentar la ficción de un orden restituido. Una violencia que se pretende benéfica. No es casualidad que la víctima expiatoria se llame Le Bon –nombre que alude a su inocencia–, ni que Dupin ejercite su inteligencia en beneficio de ella.

3 Ésta y la siguiente cita, según el original: “the advent of the true Darkness”; “[O]ur friend the Prefect is somewhat too cunning to be profound. In his wisdom is no *stamen*. It is all head and no body, like the pictures of the Goddess Laverna, –or, at best, all head and shoulders, like a codfish.”

Siendo Dupin el único capaz de desenmascarar la fatuidad monstruosa del Prefecto, ¿qué clase de discurso representa? La respuesta no anda lejos. Frente al pensamiento deductivo del Prefecto, Dupin impone la recreación inductiva de un proceso material. El *piensa* el cuerpo a partir de un *dis-curso* —es decir, de un recorrido— de los lugares —*topoi*— donde aquél ha dejado un rastro de su paso. En realidad, éste es el núcleo formal del género, que Northrop Frye caracterizó como escritura de zanahoria de burro —“donkey’s-carrot writing”—, porque empezamos la lectura para descubrir lo que se nos dirá en la última página (1967: 71). Y ciertamente, leemos la historia de Poe para descubrir en la última página el fracaso del pensamiento deductivo, basado en la abstracción, frente a un pensamiento sensorial cuyo gesto característico es la mirada lanzada sobre la particularidad de las cosas. Esta mirada que pospone el razonamiento a la percepción y que permite descubrir el secreto de Estado en lo que está a la vista de todos, o la fractura del clavo aparentemente entero, es la de un sujeto post-cartesiano, para quien el fenómeno es la fuente del pensamiento, no su reducción eidética.

Pero si el período que va de Poe a Doyle fue la edad de oro de la novela policíaca, en la que sería su edad de plata, esto es, el período de entreguerras, el género ya representaba una epistemología anacrónica. Para entonces la ciencia había dejado de ser el producto de la observación de una mente genial para convertirse en participación, en lo que Thomas S. Kuhn ha llamado “constelación de compromisos colectivos” (1970: 181), es decir, grandes paradigmas especulativos que conforman comunidades prescriptivas de sentido.⁴ De modo parecido, frente a la idea romántica del poder individualizador del crimen, Oscar Wilde advertía que el “[c]rimen, que bajo ciertas condiciones puede dar la impresión de haber creado el individualismo, debe tomar en cuenta a los demás e interferir con ellos.” (1961: 1029).⁵ Y lo mismo cabe decir de la detección. Un Nero Wolfe inmovilizado en un cuerpo que ya no es más que el soporte orgánico de un cerebro hipertrofiado representa el extremo decadente de una epistemología aplicada a reducir la complejidad de los sucesos al esquematismo de las relaciones formales.

Si la intensidad razonadora de un sujeto con ojos atentos y cuerpo móvil, como Dupin o el ágil Holmes, ya no responde al paradigma epistemológico de entreguerras, ¿a qué se debe entonces el éxito espectacular del género en aquellos años? Desde luego, no a la calidad literaria de unos textos que de ningún modo compiten con el modernismo literario que eclosionaba entonces, ni tampoco a la resolución del misterio, porque si hemos de creer a Wilson, la explicaciones con que terminan las historias de detectives no suelen ser ni interesantes ni verosímiles (1956: 344). Josep Pla, con su habitual causticidad, atribuía la nueva moda literaria a una relajación del rigor intelectual asociado al cambio general de las costumbres, una revolución semejante a la introducción del *slip* masculino y la derogación de la faja femenina (1977: 468).

4 La cita de Kuhn, “Constellation of Group Commitments”, proviene del “Postscript–1969”, publicado en la segunda edición —“Enlarged”— de *The Structure of Scientific Revolutions* (páginas 174-210).

5 En el original: “Crime, which, under certain conditions, may seem to have created Individualism, must take cognisance of other people and interfere with them.”

Y Wilson parece estar de acuerdo, al considerar que la facilidad de la novela policíaca empuja la lectura. A propósito de una obra de Agatha Christie, la maestra indiscutida de la novela de misterio en el período de entreguerras, escribe Wilson: “Un libro como éste no se puede leer, uno lo recorre a galope para encontrar la solución del problema.” (1956: 326).⁶ Wilson se anticipó a la distinción que hará después Roland Barthes entre texto *legible* y texto *escribible*, al considerar que una novela es legible –esto es, literaria– cuando presenta resistencias y opacidades que dan consistencia a la lectura. Pero si al final la solución es decepcionante, por artificiosa, ¿qué explica entonces el éxito de esta literatura? Wilson apunta una respuesta plausible: “Durante aquellos años había un sentimiento generalizado de culpa y de temor a un desastre inminente que parecía absurdo intentar evitar, porque no parecía posible fijar la responsabilidad de manera concluyente.” (328).⁷ La conmoción de una guerra que había derrumbado imperios y sacudido los cimientos de las sociedades más avanzadas dejaba en el aire un sentimiento de culpa generalizado, que sólo podía mitigarse alienándola en un chivo expiatorio. El género se alimenta del terror a la culpa flotante y la necesidad de anclarla en un responsable que, una vez identificado, se distinguirá categorialmente del resto. En la novela policíaca, según Wilson,

[n]adie parece inocente, nadie parece seguro; y entonces, de repente, se descubre al asesino y –¡alivio!– no es, después de todo, una persona como tú y como yo. Es un malvado –conocido en el gremio como Jorge el Horrendo– y ha sido atrapado por un Poder infalible, el desdeñoso y omnisciente detective, que sabe exactamente dónde fijar la culpa. (Wilson 1956: 328)⁸

Ahora podemos ver que la dimensión represiva del género no consiste tanto en la captura ineluctable del criminal, cuanto en la proyección de un super ego capaz de disciplinar la natural dispersión de los elementos narrativos en la conciencia del lector (Resina 1997). Lo que resulta represivo es la seguridad del conocimiento y la infalibilidad del método, porque la compatibilidad absoluta entre sujeto y objeto, entre discurso y acción, que el género despliega, sólo es posible por eliminación de todo lo que no se ajusta al paisaje intelectual del detective, y por consiguiente al del lector. El postulado de transparencia final absoluta inscribe a los personajes en estereotipos y reinserta la excepción en la regularidad de las leyes que rigen el universo narrativo. El crimen es, en primera instancia, una incoherencia, un atentado contra la verosimilitud –crimen en habitación cerrada, etc. Resolverlo supone reducir la complejidad mediante

6 “You cannot read such a book, you run through it to see the problem worked out.”

7 “The world during those years was ridden by an all-pervasive feeling of guilt and by a fear of impending disaster which it seemed hopeless to try to avert because it never seemed conclusively possible to pin down the responsibility.”

8 “Nobody seems guiltless, nobody seems safe; and then, suddenly, the murderer is spotted, and –relief!– he is not, after all, a person like you or me. He is a villain –known to the trade as George Gruesome– and he has been caught by an infallible Power, the supercilious and omniscient detective, who knows exactly how to fix the guilt.”

un esquema explicativo que “cierra” el caso. Como todos los modelos, esta fórmula suprime la singularidad en favor de la tipicidad; el criminal puede ser literalmente cualquiera. Una vez identificado, sin embargo, este cualquiera adquiere un valor genérico frente a los demás. Esto significa que, aunque la fijación de la culpa es arbitraria, una vez asignada, da pie a una tipicidad negativa, la de Jorge el Horrendo (George Gruesome). Y si la explicación cojea o no convence es por la dificultad intrínseca en describir el mal como algo intelectualmente plausible.

Más que la exactitud de un teorema, el criminal reclama la categoría de lo impuro, que el latín recoge en el término *sacer*. La perenne necesidad de recrear esta categoría es lo que mejor explica la incombustibilidad de la novela policíaca. En *El cadáver en la cocina* (1997) me referí al conservadurismo del género y al hecho de que este aspecto formal confiere valor ritual a la lectura. Es más, hablaba de la confluencia de una corriente narrativa arcaica y una corriente epistemológica conjetural originada de la ambición científica de establecer taxonomías exhaustivas y leyes universales. Hoy, tras el fracaso de los grandes metarrelatos, convendría precisar que lo que se impone es la corriente arcaica que nos devuelve al horror de lo sagrado. Por ello tiene valor de síntoma la propuesta nietzscheana de José Carlos Somoza en *La caverna de las ideas* (aparecida en el año 2000), novela que puede considerarse una apta conclusión de la novela policíaca del siglo XX.

En esta obra se enfrentan los viejos personajes del libro *El origen de la tragedia* (Nietzsche, 1872), Apolo y Dionisios, en una regresión a los orígenes religiosos de la escisión entre cultura popular y esotérica.⁹ Somoza traslada la fórmula detectivesca a la Atenas del siglo V a. de C., una polis escindida entre un pueblo apolíneo “de hombres que piensan y escuchan música” y otro dionisiaco gobernado por el primero: “Un pueblo de hombres que comen, beben, fornican y se divierten, creyéndose poseídos por el éxtasis de los dioses” (*La caverna de las ideas*: 119). Este pueblo trágico, “el verdadero pueblo ateniense”, se nos dice, es, él mismo, la respuesta al problema planteado al detective. Como en las historias de Poe, la solución está a la vista. Viendo el cadáver, un loco a quien nadie presta atención exclama: “Es un dios...” (10). La verdad resuena por segunda vez cuando Etis, la madre de la víctima, afirma: “¡Fueron los dioses quienes clavaron sus colmillos en el cuerpo de mi hijo y sonrieron cuando arrancaron y devoraron su corazón, aspirando con deleite el tibio aroma de su sangre!” (24). La solución es tan pública como el enigma, pero nadie la reconoce por ser atávica. Heracles, el descifrador, está tan acostumbrado al sol de la polis que no puede ver en el interior de la caverna. Por ello tarda mucho en darse cuenta que confundir la verdad con la razón supone expulsar otro tipo de verdad. Para resolver el enigma deberá suspender el escepticismo platónico que en el siglo V a. de C. empieza a disolver el reino del mito. “¿Sería cierto –se pregunta Heracles– que, tal como afirmaba su cliente Diágoras, existían verdades *irracionales*?” (290; cursiva del original). La caverna es la expresión espacial de la distancia que la razón interpone entre ella y lo trágico. En los términos nietzscheanos de la novela, el enigma no es más que la perduración, en el imperio de Apolo, del

9 Título original: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

poder nivelador de Dionisio. “Los rituales no establecen diferencias. La locura y el desenfreno hermanan a las gentes”, explica Heracles al académico Diágoras (313). También lo hace la culpa. Nada solidariza tanto a la comunidad como designar a una víctima; ni nada establece una diferencia tan absoluta como el sacrificio de ésta. Si el horror nivela a la multitud, la víctima se iguala al poder que la destruye: devorada por los dioses, ella misma deviene un dios cuando la divinidad se manifiesta epifánicamente en el cuerpo inmolado. Precisamente en la violencia que afirma la muerte como condición de la vida es donde Bataille descubre el rasgo original de lo humano y la realidad última de la religión: “Sólo el sacrificante puede crear realmente un ser *humano*, cosa que el soldado no puede hacer, porque es necesario el sacrificio para poder pronunciar, dirigiéndola al ser fascinado, la única frase que le hace hombre: “TÚ ERES tragedia.”” (Bataille 1970: 239; cursiva y mayúsculas del original).¹⁰

Importa, por tanto, distinguir entre el asesinato y el espacio de lo sacro en que Agamben sitúa la excepción de una muerte que no constituye homicidio. Este espacio es el del sacrificio que hermana a la comunidad. Apoyándose en la etimología de misterio, Somoza muestra la fuerza unificadora de la violencia. Basta con que Praxínoo se decida por la culpabilidad de Menecmo para que la turba se encrespe y exija sangre (*La caverna de las ideas*, 2002: 267). Así, la estructura íntima del género policíaco es trágica, aunque lo disimule bajo una pátina de racionalidad. A lo largo de la lectura no sólo se transforma la víctima propiciatoria, convirtiéndose en sacrificable, sino que se oculta la verdad última del sacrificio. Esta ocultación corresponde a la intuición de Bataille de que el sacrificio —o el linchamiento— nunca tiene lugar a la luz de la razón.

Pero el sacrificio no llega a ser, en un sentido pleno, toma de conciencia; en efecto, a partir de los tiempos más antiguos, nadie de los que han efectuado sacrificios ha tenido conciencia de lo que hacía en el sentido en que nosotros lo entendemos. Lo que se llevaba a cabo era experimentado y reconocido permanentemente como turbia emoción, pero era imposible enunciar la razón de ser tanto de la emoción sentida como de los actos que permitían alcanzarla. (Bataille 1970: 239)¹¹

Bataille atribuye la tenue conciencia de la verdad del sacrificio a la necesidad que tiene la comunidad de protegerse de lo sagrado. Se trata de una protección mágica, sin duda, en la medida en que la violencia no puede conjurarse homeopáticamente. Pero lo mágico, al igual que lo

10 “C’est ainsi que le sacrifiant seul peut véritablement créer un être *humain*, ce que le soldat ne peut pas faire, parce que le sacrifice est nécessaire pour que soit prononcée, s’adressant à celui qu’il fascine, la seule phrase qui la fasse homme : « TU ES tragédie. »”. La traducción de este pasaje y el siguiente se debe a Joaquim Jordà: Bataille, Georges (1974). “El sacrificio”. En: *Obras escogidas*. Barcelona: Barral, 349-354.

11 “Mais le sacrifice n’est pas encore au sens plein prise de conscience : en effet, depuis les temps les plus reculés, aucun de ceux qui ont accompli des sacrifices n’a eu conscience de ce qu’il faisait au sens où nous l’entendons. Ce qui était accompli était éprouvé et reconnu avec constance comme émotion obscure, mais il était impossible d’énoncer la raison d’être aussi bien de l’émotion ressentie que des actes permettant de la retrouver.”

simbólico, no es meramente subjetivo ni necesariamente ineficaz. A fin de absorber la violencia mimética, la víctima debe parecerse a cualquier otro miembro de la comunidad, pero también debe representar la discontinuidad de la excepción. Puesto que encarna lo abyecto, la víctima, en cuanto culpable, es el doble monstruoso del hombre que se constituye como tal en virtud del sacrificio.

En los años treinta, Wilhelm Reich (1936) advertía que la novela policíaca había sobrevivido a las más profundas perturbaciones del siglo XX sin apenas alterar su esquema. Esto, aparte de sugerir la pervivencia de motivos arcaicos, apunta a la progresiva obsolescencia de los elementos más asociados a la lírica del género: los cabriolés con que se desplazaban Holmes y Watson, los apartamentos de mullidas alfombras, las nieblas sobre el río Támesis o, posteriormente, los trenes intercontinentales y los ya menos poéticos *diners* y gasolineras de James Cain y sus imitadores. Una vez se ha tomado conciencia del sentido sacrificial del género, toda esta escenografía se resume en costumbrismo y pierde interés, y más aún cuando se convierte en pretexto para banales consideraciones políticas. Es por esta razón que la poética de la violencia se manifiesta de manera cada vez más desnuda en la cultura popular, desde el *true crime* hasta obras como *La piel fría* (*La pell freda*, de Albert Sánchez Piñol, 2002), donde los viejos mitos del darwinismo explotan en una orgía de aniquilación sin más salida que la destrucción mutua asegurada, y donde el mecanismo sacrificial se vuelve explícito. Si esto es correcto, el ascenso de la violencia como materia de representación podría ser un síntoma del agotamiento de la capacidad de exorcismo de la novela policíaca.

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Traducción de Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press. Primera edición en italiano de 1995.
- Bataille, Georges (1970). "Le sacrifice". En: *Ceuvres complètes. Écrits posthumes 1922-1940*. Vol. II. Paris: Gallimard, 238-243.
- Frye, Northrop (1967). *The Modern Century. The Whidden Lectures 1967*. Toronto: Oxford University Press.
- Girard, René (1977). *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Primera edición en francés de 1972.
- Kuhn, Thomas S. (1970). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: The University of Chicago Press. Primera edición de 1962; esta segunda edición incluye un epílogo.
- Mandel, Ernest (1984). *Delightful Murder. A Social History of the Crime Story*. London: Pluto Press.
- McLuhan, Marshall (1964). *Understanding Media. The Extensions of Man*. New Yor: McGraw-Hill.
- Pla, Josep (1977). *El cuadern gris. Obra completa*. Tomo 1. Barcelona: Destino.

- Poe, Edgar Allan (1904). "The Murders in the Rue Morgue". En: *The Works of Edgar Allan Poe*. Vol. IV. New York y London: Funk and Wagnalls, 5-58. Primera edición de 1841.
- Resina, Joan Ramon (1997). *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.
- Reich, Wilhelm (1936). "Die Wirkung der Kriminalromane". En: *Zeitschrift für politische Psychologie und Sexualökonomie*, vol. 3, 37-42.
- Sciascia, Leonardo (1974). *Todo modo*. Torino: Einaudi.
- Somoza, José Carlos (2002). *La caverna de las ideas*. Madrid: Punto de Lectura. Primera edición de 2000.
- Wilde, Oscar (1961). "The Soul of Man Under Socialism". En: *The Works of Oscar Wilde*. London y Glasgow: Collins, 1018-1043. Texto de 1891.
- Voltaire (1958). "Zadig ou le destinée. Histoire orientale". En: *Romans et contes*. Paris: Garnier. Primera edición de 1747.
- Wilson, Edmund (1956). "Why Do People Read Detective Stories?". En: *A Literary Chronicle: 1920-1950*. New York: Doubleday: 323-328. Texto publicado por vez primera en 1941.

Sébastien Rutés

Narradores locos y lógicas ilógicas en la novela neopoliciaca

Jorge Luis Borges, recordando las explicaciones que diera Edgar Allan Poe acerca de la elaboración de su poema “El cuervo”, pretendió alguna vez que del poeta norteamericano “derivan dos hechos que parecen muy lejanos y que sin embargo no lo son; son hechos afines. Deriva la idea de la literatura como un hecho intelectual y el relato policial” (2003: 66). Esta concepción del género policial como “una operación de la mente” (66), una construcción de la razón, fue la que prevaleció en América Latina desde finales del siglo diecinueve hasta los años cincuenta del siglo XX. Y es que esta teoría se vinculaba potentemente con una ideología política conservadora que asociaba el orden social con la racionalidad científica. La novela policial latinoamericana, desde su nacimiento en Argentina, se insertó en la controversia tradicional de la civilización y la barbarie: en su lógica deductiva, la oligarquía positivista encontró la ilustración de su pensamiento y el instrumento de su difusión. Desde Luis V. Varela y Eduardo Ladislao Holmberg hasta Manuel Peyrou, en Argentina, o incluso María Elvira Bermúdez y Antonio Helú, en México, el orden narrativo vino a representar el orden social y político. En el mismo texto de Borges antes citado se confirma lo dicho: “En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin [...]. Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa: leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden” (81). Concebida como un instrumento casi propagandístico de difusión de la ideología de las élites, la novela policial latinoamericana, caracterizada por su lógica narrativa y el sistemático restablecimiento final del orden, pretendió organizar racionalmente una realidad social y políticamente caótica.¹

Sin embargo, esta concepción prevaleció mientras los cultivadores del género eran miembros de esas élites que compartían una común visión societal y una fe inquebrantable en la identificación de la razón con la civilización y del bien con el orden. Desde el momento en que se fisuró la confianza en el Estado como garante de la legalidad y la novela policial comenzó a escribirse desde las oposiciones políticas o los márgenes sociales, el orden establecido empezó a percibirse como desorden y su asimilación con la justicia se puso en tela de juicio. De ahí que la novela neopoliciaca, no sólo latinoamericana sino hispánica, se distanciara a partir de los años sesenta

1 Véanse los ensayos que Néstor Ponce dedica a la obra de los precursores que fueron Luis V. Varela o Eduardo L. Holmberg. Ponce constata que “todas las pautas propias al policial en sus primeros balbuceos pueden ser perfectamente manipuladas en función del proyecto societal del último cuarto de siglo, elaborado por las élites dominantes argentinas” (2001: 6), y concluye: “El nacimiento de la narrativa policial argentina estuvo vinculado raigalmente al corpus ideológico de la élites: la teoría precedía la práctica” (16).

de la concepción de la novela policial como operación de la razón, y quisiera reintroducir en lo que se había reducido a simples arquitecturas lógicas elementos tales como la subjetividad, el caos y el desorden.

Una de las estrategias consistió en recuperar y adaptar el narrador homodiegético que había acompañado los primeros pasos de la novela de enigma.² Al posibilitar una focalización externa sobre la investigación, esos narradores de competencia reducida –sabían menos que el detective, no veían lo que éste veía y no entendían lo que éste entendía– habían nacido como trucos, trampas narrativas destinadas a preservar el misterio hasta el desenlace. La función tanto del anónimo acólito del caballero Dupin como del doctor Watson consistía en dar fiel y objetivamente cuenta del proceso científico de investigación. Al contrario, los narradores homodiegéticos del neopoliciaco llamaron la atención de los autores por las posibilidades literarias que ofrecían las manifestaciones de su subjetividad, en la filiación de los narradores autodiegéticos³ del *hard-boiled* norteamericano, desde Raymond Chandler hasta Jim Thompson, y de la literatura del *boom* latinoamericano.⁴

Ahora bien, una de las formas más extremas de esta recuperación de la subjetividad fue recurrir a narradores psicóticos, es decir, afectados de alguna clase de patología psíquica que no solamente interfiriera en su comportamiento o en su personalidad, sino también en su relación con la realidad y, muy especialmente, en su manera de describirla. Son estas alteraciones de la estructura narrativa de la novela policial presentes en el neopoliciaco, imputables a la locura de los narradores, las que me interesan estudiar en este texto.

Tradicionalmente, el narrador homodiegético de la novela policial se posicionaba del lado de la ley, fuese el investigador en el *hard-boiled* norteamericano o su acólito en el *whodunit* inglés. Sin embargo, con Jim Thompson se habían popularizado los narradores criminales, casi siempre afectados de alguna clase de patología psíquica: desde el delirio paranoico y mesiánico de Nick Corey en *Pop. 1280* (1964) hasta la esquizofrenia de Kid Collins en *After Dark, My Sweet* (1955) o la psicopatía de Lou Ford en *The Killer Inside Me* (1952) y Franck Dillon en *A Hell of a Woman* (1954). El principal interés del narrador psicótico thompsoniano, además de su comportamiento inestable y criminal, consiste en confundir al lector tanto por su narración errática como por sus acciones. Sus mentiras, olvidos y confusiones vienen a reforzar narrativamente la función de encubrimiento que Agatha Christie inventó para el narrador criminal en *The Murder of Roger Ackroyd* (1926).

2 Como es sabido, se trata, en la terminología del crítico francés Gérard Genette, de narradores en primera persona presentes como personajes en la historia que cuentan (1972: 252).

3 En la misma terminología, se trata de un narrador homodiegético que no solamente está presente como personaje en su relato, sino que es su protagonista principal, como en el caso del relato autobiográfico (Genette 1972: 253).

4 Mempo Giardinelli sugiere que “la influencia de la novela negra de los Estados Unidos es notable en el modo de narrar, pero no en las motivaciones de las historias narradas” (1996: 231), lo que lo conduce a afirmar la influencia de los *tough writers* norteamericanos sobre las preocupaciones formales y los experimentos narrativos de los autores del *boom* y del *postboom*.

Sin embargo, desde un principio quiero subrayar que no siempre el narrador psicótico sirve para deconstruir la lógica narrativa de la trama policial clásica. En algunos casos, la viene a reforzar, como en *El cadáver bajo el jardín* (1987), una novela del español José Luis Muñoz en la que el narrador, un profesor de literatura, descubre el cadáver desnudo de un joven en su jardín e investiga su muerte sin acordarse de que él mismo lo mató. Desde un principio, esta novela se inscribe en la filiación de las novelas de *whodunit*, a través de las referencias intertextuales a la obra de Agatha Christie y la irónica asimilación del detective a la figura de Hercules Poirot.⁵ Irónica, porque resulta evidente que el protagonista se parece más a James Sheppard, el narrador de *The Murder of Roger Ackroyd*, como lo confirma Paco Ignacio Taibo en su prólogo a la novela: “El lector sólo ve-lee lo que le interesa a Javier Armengol [el protagonista], y desconoce muchas parcelas de su vida que permanecen voluntariamente en la sombra” (Taibo, citado en Muñoz 1987: 7). Lo que, en realidad, no es absolutamente exacto: el lector no lee lo que quiere Armengol, sino lo que logra recordar. La amnesia viene a sustituir a la mentira y a justificarla, lo que no era el caso del polémico relato de Sheppard, que vino a romper la regla clásica del género según la cual el autor no puede mentir al lector. Así pues, la trampa narrativa de la novela de Muñoz estriba en la patología del personaje, que puede ser o bien una amnesia parcial, o más probablemente un trastorno disociativo de la personalidad, ya que no sólo ha olvidado su crimen, sino también su homosexualidad. En este caso, la psicopatía del narrador viene a justificar la estructura elíptica de la novela detectivesca, al explicar la ausencia de lo que el crítico francés Jean-Claude Vareille nombra “el capítulo censurado”.⁶

Resulta interesante observar que en *El cadáver bajo el jardín* la revelación final de este “capítulo censurado” no la tome a cargo el detective narrador, y que no sea la conclusión de su investigación. Tiene que ver con el hecho de que sea también el autor del crimen que está investigando, paradoja narrativa que posibilita su psicopatía disociativa. Se trata de un narrador deficiente, en los dos sentidos de insuficiente y deficiente mental: se ve afectado de ciertos disturbios psíquicos que hacen que no disponga de todos los elementos ni de todas las capacidades intelectuales necesarias no solamente para resolver el caso, sino tampoco para narrarlo de forma que el lector pueda resolverlo por su cuenta. Por más que investigue, no podrá reconstruir el crimen, censurado por su inconsciente criminal. Por eso, un narrador intradieгético tiene que suplirlo al final. De esta forma, en *El cadáver bajo el jardín* la psicosis del narrador resulta ser otra forma de la ingenuidad de un Watson o de las mentiras de un Sheppard: permite al autor hacer caso omiso de algunos indicios cruciales y dejar al lector pendiente de una revelación exterior que preserve el misterio hasta el final.

5 El propio texto se encarga de recordarlo: “Ahora te toca actuar a tí, Hercules Poirot” (Muñoz 1987: 55).

6 Se trata del capítulo en el que se hubiera tenido que narrar el crimen que provoca la investigación. Cronológicamente anterior a ella, suele ser pospuesto al final de las novelas y su enunciación, en general confiada al detective, es el producto de una pesquisa narrada en los capítulos anteriores, generalmente por un narrador homodieгético secundario (Vareille 1989: 56).

En la novela *Penúltimo nombre de guerra* (2004), del argentino Raúl Argemí, la deficiencia del narrador criminal no estriba en la amnesia sino en la mitomanía. Después de un accidente de coche que le costó la vida a su pasajero, el periodista Manuel Carraspique se cura en un hospital de provincia, junto a una cama en la que se está muriendo Prudencio Márquez, un supuesto místico indio. Pero Carraspique adquiere la convicción de que su vecino, cuyo rostro quemado está cubierto de vendas, es en realidad un criminal que la policía cree que ha conducido al indio a matar a su familia y prenderse fuego. Este criminal, por apodo *El Camaleón*, antiguo torturador, sufriría de un síndrome de personalidad múltiple. El periodista decide entrevistarle desde su cama y el relato del otro se mezcla en la narración con las propias percepciones de Carraspique, jugando Argemí sobre la indeterminación de los diferentes enunciadores. Al final de la novela, el lector se entera de que el mismo narrador es *El Camaleón*, que para salvarse usurpó la identidad del periodista, el cual murió en el accidente. En este caso, el narrador criminal no puede contar la historia de sus crímenes ya que relata desde una identidad que no es la suya. Se trata de otra estrategia de encubrimiento en la que la división esquizofrénica de la personalidad y la mitomanía vienen a sustituir la mentira de Sheppard o la amnesia de Armengol.

En este sentido, el relato de *El Camaleón* se muestra dependiente, incluso prisionero, conscientemente o no, de la competencia narrativa del difunto periodista: el narrador de *Penúltimo nombre de guerra*, a pesar de que sea el asesino, no maneja —o finje no manejar— los elementos para explicarle el caso al lector. Desde su cama, mantiene la ficción de ser Manuel Carraspique y de entrevistar al indio que agoniza a su lado, acusándolo de ser *El Camaleón*, o sea, él mismo. Los fragmentos de relato que consigue son las piezas de un rompecabezas cuyo desorden narrativo es supuestamente justificado por el delirio de Márquez, que habla y cuenta inconscientemente desde su estado de coma. Pero Márquez no puede racionalmente disponer de ninguna información sobre *El Camaleón*, primero porque —casi— no lo conoce, y sobre todo porque se murió poco después de la llegada al hospital del verdadero *Camaleón*, según se sabrá casi al final de la novela. Pero éste no lo nota, porque también está delirando y pierde la noción del tiempo, lo que Argemí plasma en la desorganización de la cronología narrativa. Los fragmentos de relato que poco a poco reconstituyen la verdadera biografía criminal de *El Camaleón* resultan ser el diálogo delirante de sus múltiples identidades sobre las que perdió el control: el padre Carlos, el teniente Cacho, el médico Gómez y otros narran fragmentos de su propia historia sin orden ni concierto, a través de la enunciación de un narrador indeterminado. De tal forma que el supuesto interrogatorio de *El Camaleón* que realiza Manuel Carraspique se convierte en un interrogatorio de *El Camaleón* a sí mismo, y un diálogo desencadenado de sus varias identidades, bajo la forma de una introspección inconsciente.

En este caso, será una de las patologías psíquicas del narrador la que resolverá el problema narrativo que plantea otra de sus psicosis, la mitomanía: el trastorno disociativo de la personalidad provocado por el dolor, el cual suscita la alucinación de un diálogo real que se concreta en un diálogo interior. Ambas patologías permiten la fragmentación de la trama policial, en la

que al final cada personalidad de *El Camaleón* se convierte en un testigo que aporta, aunque de forma arbitraria e ilógica, uno de esos relatos analépticos particulares que, según Vareille, se acumulan para construir el relato final del crimen.⁷ Este relato final sólo será revelado por un enunciador secundario, un inspector que juega con los códigos tradicionales del género que Raúl Argemí transgredió al romper la lógica narrativa por medio de las psicosis de su narrador: “En las novelas policiales que me gustaban de chico [...] el detective, al final, juntaba a todos en el salón y desvelaba el misterio con una inteligencia que cortaba el aliento. Nunca me pasó, nunca me va a pasar” (*Penúltimo nombre de guerra*: 176). Antes de distanciarse definitivamente del modelo tradicional: “la vida y Agatha Christie nunca tuvieron nada que ver” (176).

Otro interesante avatar del narrador psicótico deficiente se encuentra en la novela *Yodo* (1999), del mexicano Juan Hernández Luna. De Horacio, el narrador de esta extraña obra que linda con lo fantástico, el lector sabe poco, puesto que confiesa: “no tengo más vida que esa que he decidido contar” (*Yodo*: 14), frase que recuerda el juicio de Taibo acerca de *El cadáver bajo el jardín*. El lector siempre está sujeto a la información que le proporciona el narrador, especialmente cuando éste es un psicótico (hasta tal punto que tanto en *El cadáver bajo el jardín* como en *El detalle* (2003), de José Carlos Somoza, no se sabe al final si el narrador no era solamente un mitómano que imaginó o fantaseó los crímenes).⁸ Horacio padece amnesia: a partir de los escasos datos que proporciona a lo largo de la novela, se comprende que siendo niño recibió en la cabeza un golpe que le provocó lesiones “en el hemisferio derecho” del cerebro y lo dejó varios años en estado de coma (44). Según parece en un principio, se trata de un retrasado mental afectado de varias patologías como la amnesia, el autismo y la psicopatía, que tienen consecuencias en su forma de narrar.

Como el personaje Javier Armengol, al que rinde un inconsciente homenaje al exclamarse: “Quién tuviera un cadáver sembrado en el jardín” (117), Horacio asume la doble función de detective y criminal, pero en circunstancias diferentes: por una parte investiga los tráfico de su madre, una vidente que se dedica al lavado de dinero, y por otra es culpable de varios asesinatos. Su patología lo convierte en un narrador deficiente. En un primer momento, su amnesia le impide proporcionar al lector los motivos y las causas de las acciones de los personajes. Si la novela policial es la novela de la analepsis, como ha sugerido Jean-Claude Vareille, un narrador amnésico es un narrador inválido. Le toca al lector imaginar y reconstruir el pasado a partir de las escasas alusiones que afloran en el discurso de Horacio, y evidenciar poco a poco su condición criminal a partir de unas pocas frases sueltas: “Nunca había estado así, frente a otra

7 *Analepsis*, o *flash-back*, o *retrospección*: “Toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al momento de la historia desde el que se narra” (Genette 1972: 82). Jean-Claude Vareille ve en la analepsis el motor narrativo básico del género policial (1989: 56-62).

8 El texto de Muñoz es muy claro: “Es un pobre hombre, no es peligroso, parece muy normal [...]. Anda empeñado en que asesinó a otro sujeto y le enterró en el jardín de su casa. Es como una obsesión. La policía buscó palmo a palmo el cadáver y no lo encontró...” (Muñoz 1987: 89).

persona. Ni siquiera cuando ocurrió lo de la niña” (25); “Pensé en aquella niña que años atrás había encontrado en un pasillo de la casa” (29); “Si lo encontraba lo haría, estaba seguro, lo mataría, desaparecería el cuerpo... como aquella niña” (44). Para convertirse en un narrador eficiente, a Horacio le faltan conocimientos –en particular del pasado–, pero también le falta capacidad narrativa: a veces se olvida de contar algún detalle –pasa por alto una semana entera–, otras veces acepta como verdades las mentiras que le cuentan y las narra como si le hubieran pasado a él mismo, lo que provoca incoherencias en el relato, desorienta el lector y desacredita a Horacio como narrador.

Pero más que su competencia narrativa, lo que lo caracteriza como narrador deficiente es la subinterpretación de la información. Confiesa su incapacidad para interpretar la realidad, y en particular un caso criminal: “había demasiadas cosas que yo no sabía” (104). En la mayor parte de la novela, adopta un estilo absolutamente descriptivo, superficial y exterior, con frases cortas, en presente del indicativo, que plasman la inmediatez de su percepción. De la misma manera, la fragmentación narrativa, tanto al nivel del párrafo como del capítulo (la novela consta de 64 capítulos cortos con párrafos, en su mayoría, de una sola frase), tiende a crear la sensación de una serie de observaciones o episodios inconexos, carentes de las relaciones que tejen entre las cosas una conciencia racional, especialmente en la lógica policial. De ahí el epígrafe de la segunda parte, sacado de Shakespeare: “Un cuento narrado por un idiota, lleno de sonido y de furia, y que nada significa” (93).

Horacio describe sin relacionar las informaciones, sin aplicar juicios morales, sin valorar ni explicar en la primera parte de la novela, y a partir del momento en el que la codicia de Maricela, la ex amante de su difunto padre, lo convierte en investigador, se da cuenta de su incapacidad y lleva al lector a una falsa conclusión. Manipulado por Maricela, el “idiota” Horacio cree que el amante de su madre le roba su dinero para entregárselo a su propia esposa, lo que lo conduce a asesinarlo, entre otras muertes que desencadena su investigación errónea. Será al final de la novela su propia madre quien tendrá que explicarle que el doctor le daba dinero para que ella lo lavara. En realidad, de la misma manera que Dario Sender suple a Javier Armengol en *El cadáver bajo el jardín*; o el inspector Federico suple a *El Camaleón* en *Penúltimo nombre de guerra*; y Watson cede la palabra a Holmes en las novelas de Conan Doyle.

Horacio tiene finalmente que confesar su deficiencia como investigador y como narrador. Además de favorecer el suspense al hacer caso omiso en su relato de algunos episodios o detalles significativos, no interpreta, o interpreta de manera errónea, la realidad que describe. Las estrategias narrativas de confusión alcanzan su culminación, y el lector habituado a que la narración policial únicamente se fije en los detalles útiles para la investigación, se entera poco a poco de que Horacio centra sus descripciones en sus propias obsesiones y manías, sin que le importe verdaderamente a Juan Hernández Luna la resolución final de los casos, que por otra parte permanecen impunes.

A la inversa de la deficiencia de interpretación de un narrador autista y subnormal, se encuentra la euforia interpretativa de un narrador afectado de delirio y alucinaciones. En los ejemplos anteriores, la estrategia de encubrimiento consistía, para los autores, en privar al lector de información necesaria. El pretexto de dicha estrategia narrativa descansaba en la locura de los narradores, que eran a la vez investigadores y criminales. En *El detalle* (2003), novela corta de José Carlos Somoza, el narrador es investigador y no tiene que ver directamente con los asesinatos. De ahí que el autor adopte una estrategia inversa de encubrimiento: el delirio interpretativo de Baltasar Párraga, “el loco oficial” (*El detalle*: 10) del pueblo de Roquedal, confunde al lector con una abundancia de detalles que obvian el razonamiento lógico y trastornan la estructura deductiva.

Sin embargo, la novela reivindica desde un principio su relación con el género de enigma, al afirmar Baltasar Párraga en su nota: “Aunque describo acontecimientos reales que tuvieron lugar en un mi pueblo hace diez años, he decidido contarlos siguiendo el patrón de las novelas policíacas clásicas, con el propósito de entretener al siempre paciente lector” (77). La palabra “patrón” sugiere una estructura narrativa deductiva con una revelación final. Sobre la trascendencia de ésta insiste el narrador: “advierto desde esta nota preliminar que, bajo ningún concepto, se lean las últimas páginas antes de llegar al final” (77). Primera forma de confundir al lector. El narrador insinúa que el relato adopta una forma clásica, codificada, e insiste desde las primeras páginas en la rigurosa lógica de su método investigativo y la precisión de su narración. Esta ficción de realismo y de racionalidad acude por otra parte a una serie de notas y apuntes incluidos en el relato analéptico que lo vienen a encauzar. A pesar de estas premisas racionales, desde la primera página Baltasar Párraga admite posibles fallos de su memoria: “se resiente del inexorable paso del tiempo y a veces no me es tan fiel como sería deseable” (79), fallos que relacionan este narrador con los narradores deficientes por amnesia. Además, después de hacer gala de sus “naturales dotes, incrementadas por la experiencia” y de su “ardua [...] labor detectivesca”, el narrador expone su método de investigación: “Investigar esquinado. Captura de los detalles con el reojo. Lazo visual para apresar pájaros imposibles que se posan un tiempo indeterminado en el alféizar de la atención [...]. Observación paciente de aquello que nunca sucede o nunca termina de suceder. Espionaje de la vida” (85). Llama la atención que la formulación evoque más bien a un arte poético que a un método policial: ¿no afirmaba Vicente Huibrodo que “el poeta [...] tiende hilos eléctricos entre las palabras”? ¿No recuerdan estos hilos eléctricos los “lazos visuales para apresar pájaros imposibles”?

Es obvio que José Carlos Somoza sugiere un parentesco entre el detective y el poeta. El oficio de ambos consiste en “descubrir relaciones” (81) invisibles: relaciones lógicas entre los indicios, por una parte, relaciones metafóricas en las cosas, por otra. No sólo la presencia difusa del poeta Guerin viene a confirmar esta hipótesis, sino que Baltasar Párraga es a la vez poeta, autor de una estrofa que incluye en su relato, y detective aficionado. Fiel a su método, no lleva a cabo una investigación lógica, sino una investigación analógica. Es decir, una investigación que no

privilegia las relaciones deductivas sino las relaciones analógicas, de semejanza, ya sean éstas visuales, táctiles o auditivas. “Concordancias” (103), como lo dice Párraga, recordando la teoría baudelairiana de las correspondencias poéticas. Concordancia entre la forma de una nube y la de una rosa en la mesilla de noche del primer difunto: “en la rosa [...] advierto las mismas anfractuosidades que tenían las nubes esta mañana” (86). Concordancia entre la forma de la rosa y la de la oreja: “¿A qué se parecen los recovecos de una oreja? ¿A las nubes espirales y a los pétalos de una rosa!” (87). Oreja del difunto de la que ve salir una araña asesina que huye a esconderse en una casa donde aparecerá el segundo difunto. Concordancia entre la “luna acuchillada” por una nube y los ojos de la gata del padre de la víctima. Concordancia entre la forma de la araña y la mano velluda del padre, concordancia entre el ritmo de sus uñas sucias en la madera de su silla y el ruido de las patas de la araña al huir. Concordancia durante la última tentativa de asesinato que impide Párraga entre ese ritmo y el que el propio Párraga, preso de un intenso delirio final, cree oír en las frases de la gente, la música de la radio, el agua que gotea del grifo y los pasos de baile de Paz Huertas, la víctima.

Es preciso notar que en este capítulo la relación entre investigación y poesía se hace patente. El delirio interpretativo conduce a relacionar irracionalmente realidades perfectamente ajenas, y en particular palabras, en un juego casi surrealista: Párraga organiza arbitrariamente unas palabras sueltas que oye a lo largo del día en una frase, un “verso” cuya conclusión debe coincidir con el crimen: “Eres mía para siempre”. Por otra parte, toda la investigación de Párraga puede resumirse a una invención, un ensueño poético a partir de tres imágenes: las nubes sobre el mar, la luna cruzada por la nube, y un ritmo musical, cuatro notas en un pentágono que se incluye en el texto de la versión francesa de la novela. Sus conclusiones finales son puramente poéticas, su culpable, absolutamente simbólico. Hasta tal punto que Somoza añade al final de su novela dos páginas de explicaciones, todavía en boca de Baltasar Párraga, para aclarar al lector lo que pasó en realidad y cómo la policía acabó por descubrir a los culpables gracias a los mismos indicios que señaló Párraga, pero interpretados de manera racional. Es absolutamente evidente que el lector no podía llegar a las mismas conclusiones a causa de las distorsiones de la realidad que provocaba el delirio psicótico de Párraga. Sin embargo, interesa señalar que en la edición castellana de la novela, posterior a la edición francesa, Somoza quitó esas explicaciones finales. En esa versión final no existe una explicación racional alternativa a la interpretación psicótica de Párraga, y el lector queda sin saber si fueron asesinatos o simples muertes por causas naturales. Al proponer este final abierto, Somoza, psicólogo de formación, no opone a las interpretaciones “sanas” de la realidad las supuestamente “locas”, sino que propone la lógica analógica de Párraga como lógica alternativa, que no lleva a la resolución del caso criminal, pero es tan valiente como la otra: “Pese a su fama de enajenado, la obsesión de don Baltasar, paradójicamente, resulta mucho más racional...” (10), escribe Somoza en el prólogo a la edición española.

Me parece que los experimentos de narradores psicóticos en la novela policial están destinados a sustituir la lógica racional, tan vinculada con una ideología conservadora burguesa, por

otras lógicas alternativas, revolucionarias, que conduzcan a nuevas organizaciones narrativas del relato policial y a un estatuto nuevo del indicio. Lo demuestra el uso recurrente de las prolepsis: la interpretación de presagios en *El detalle* –el “cósmico crimen” de la luna acuchillada es el “preludio a otro más horrible” (94)– y de las arcanas del tarot por Horacio, hijo de vidente, en *Yodo*, sustituyen a la imposible explicación del pasado por el anuncio del futuro, en una lógica deductiva inversa, lógica inductiva o hasta lógica mágica. Esa lógica ilógica construida por Somoza se explicita en las referencias intertextuales al surrealismo, y en particular a *Un chien andalou* (1929), del que Buñuel repitió que nació del sueño de la luna acuchillada por una nube, imagen que abre la película. La absoluta irracionalidad de esa serie de imágenes nacidas de sueños y organizadas según los principios de la escritura automática es la que reivindica Somoza para su novela, como alternativa a la racionalidad deductiva de la novela de enigma de la que Párraga fingió adoptar el “patrón”.

El discurso intertextual presente en estas obras aquí comentadas no sólo sirve para inscribir-las en una filiación literaria genérica –o contra una filiación literaria–, sino que permite resolver un problema que se ha ido planteando a lo largo de mi texto: si los autores optan deliberadamente por narradores inválidos, incapaces de proporcionar al lector la información necesaria para la resolución del misterio, y, por consiguiente, se ofrece esta información de forma artificial al final de las novelas, sin haber sido preparada ni sugerida, ¿no tienen que encontrar los autores otras estrategias narrativas para orientar al lector?

Me parece que el recurso intertextual es una manera de suplir al narrador deficiente, de forzarlo a proporcionar informaciones a pesar suyo, inconscientemente. Es decir, la intertextualidad puede leerse en este caso como el inconsciente de la mente psicópata del narrador. En *El cadáver bajo el jardín*, éste es un profesor de universidad, luego un vector intertextual privilegiado, cuya supuesta vasta competencia cultural viene a suplir la deficiencia causada por su amnesia. En las primeras páginas, visiona “un excelente film negro de Jacques Tourneur: *Niebla en el pasado*” (15), sin aportar más información. Como lo sugiere el título, la película cuenta cómo un veterano de la primera guerra mundial que sufre de amnesia comienza una nueva vida hasta recobrar la memoria. La amnesia de Javier Armengol, nunca abordada hasta ser internado en un manicomio en las últimas páginas de la novela, es sugerida, pues, por este indicio de carácter cinematográfico que aparece en las primeras páginas de la novela. Tanto más que la película *Niebla en el pasado* no es una película de Jacques Tourneur sino de Mervyn LeRoy (*Random harvest*, 1942), lapsus que convierte la referencia en una manifestación del inconsciente que aflora a la superficie de la narración en apariencia racional. Otro indicio intertextual, los motivos homosexuales del crimen se deducen de la presencia masiva del libro *Il nome della rosa* (Umberto Eco, 1980), que Armengol lee y comenta a lo largo de la novela, subrayando “las relaciones tortuosas entre los monjes” (57). La novela de Umberto Eco se convierte en un hipotexto privilegiado de la novela y teje con ella varias relaciones semánticas que conducen al lector sobre la pista del culpable.

Se exponen aquí tan sólo algunos ejemplos de manifestaciones de ese inconsciente textual del narrador psicótico manipulado por las estrategias de significación de los autores. Llevar a cabo una lectura intertextual completa de esas novelas necesitaría mucho tiempo y espacio. Me contento con añadir que me parece significativo que en la primera línea de la novela de Muñoz, *El cadáver bajo el jardín*, el narrador se despierta al escuchar en la radio la canción “Puente sobre aguas turbulentas” de Simon y Garfunkel, la cual concluye con la repetición del verso “I will ease your mind” (“tranquilizaré tu mente”).

La lógica es la ciencia que determina las reglas intelectuales mediante las cuales se llega a la verdad. Las investigaciones de los personajes Javier Armengol, Manuel Carraspique u Horacio no les permiten descubrirla, y si la pesquisa de Baltasar Párraga lo conduce por casualidad a la verdad en la primera versión de *El detalle*, ya no es ése el caso en la edición definitiva de la novela. Las lógicas alternativas de los narradores psicóticos en la novela neopolicíaca acaban fracasando inexorablemente, y la enunciación final de la verdad siempre es exterior e impuesta. Sin embargo, en el caso de *El detalle*, y de *Yodo* en particular, no se descartan esas lógicas bajo el pretexto de su ineficacia. Al contrario, se reivindican: Juan Hernández Luna le hace interrogarse a Horacio: “No sé qué es más fuerte, si el raciocinio o la locura” (*Yodo*: 17), mientras que José Carlos Somoza pone en boca de Baltasar Párraga la siguiente respuesta: “De nada sirve razonar con un loco si se es cuerdo, ni delirar con un cuerdo si se es loco: cada cosa requiere su orden” (*El detalle*: 110).

He intentado mostrar que la construcción de tales órdenes ilógicos en la novela neopolicíaca requieren la elaboración de estrategias narrativas nuevas, y conducen finalmente a una modificación del estatuto del indicio. El indicio diegético clásico, interpretado de forma lógica por los narradores, conduce fatalmente al error. Sin embargo, interpretado de forma ilógica, como es la forma analógica, puede permitir la resolución del crimen, pero por pura casualidad. De tal forma que el único indicio válido es el indicio destinado por el autor al lector, pero no a los personajes, y cuya enunciación no incumbe conscientemente al narrador psicótico. Se trata de un tipo de indicio textual sugerido no por lo que se cuenta sino por cómo se cuenta. El recurso intertextual es un ejemplo entre otros, y creo que el análisis de esa noción de indicio hiperdiegético bien merece más estudios.

Bibliografía citada

- Argemí, Raúl (2004). *Penúltimo nombre de guerra*. Sevilla: Algaida.
- Borges, Jorge Luis (2003). “El cuento policial”. En: *Borges oral*. Barcelona: Bruguera. Primera edición de 1980.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.
- Giardinelli, Mempo (1996). *El género negro*. México: UAM. Primera edición de 1984.

Hernández Luna, Juan (2003). *Yodo*. México: Ediciones B. Primera edición de 1999.

Muñoz, José Luis (1987). *El cadáver bajo el jardín*. Madrid: Júcar.

Ponce, Néstor (2001). *Diagonales del género: estudios sobre el policial argentino*. Paris: Editions du Temps.

Somoza, José Carlos (2005). *El detalle*. Barcelona: Mondadori. Primera edición de 2003, en francés: *Le détail*. Paris: Mille et une nuits.

Vareille, Jean-Claude (1989). *L'homme masqué, le justicier et le détective*. Lyon: PUL.

Georges Tyras

Carvalho viajero: los indicios del desencanto

À chaque fois que je voyage m'étreint une très légère angoisse au moment du départ, angoisse parfois teintée d'un doux frisson d'exaltation. Car je sais qu'aux voyages s'associe toujours la possibilité de la mort – ou du sexe (éventualités hautement improbables évidemment, mais néanmoins jamais tout à fait à exclure.)

Jean-Philippe Toussaint, *Autoportrait (à l'étranger)* (1999)

Si, al contrario de lo que pasa en Francia desde el nacimiento de la ficción policíaca, a la novela negra española le cuesta instalarse en los hábitos de los lectores en tanto que género autónomo, también es cierto que, desde una óptica a primera vista histórica, pero más fundamentalmente de poética narrativa, el texto policíaco constituye una de las vetas más fecundas de la producción literaria española del último cuarto del siglo XX, de la que se convirtió en un lugar de experimentación formal bastante frecuentado. La causa primera de esta situación es la naturaleza del proyecto iniciado por Manuel Vázquez Montalbán en 1974 con *Tatuaje*, novela fundadora del género negro español, hasta entonces casi desprovisto de antecedentes.¹ En vísperas de una mutación socio-histórica de primera importancia, el escritor barcelonés siente la necesidad de “évoquer la réalité sur un mode réaliste” (Fernández-Recatala/Roque 1984: 33). Se trataba para él de realizar la crónica de la Transición democrática y de hacerlo desde una perspectiva literaria cuyos últimos avatares –la novela realista del siglo XIX o el realismo social de los años cincuenta– habían dado señales de agotamiento. La novela policíaca no interviene en la creación montalbaneana sino en función de su capacidad para favorecer la renovación de una práctica realista del relato, en el marco de una búsqueda que el escritor concibe como experimental, prolongación de la experiencia creadora anterior que él mismo calificaba de subnormal.² La ficción genérica es, en última instancia, un banco de datos formales susceptible de plegarse a una intención que es ante todo de la incumbencia de la crónica:

-
- 1 La crítica especializada suele evocar algunos precedentes, como la novela de Mario Lacruz *El inocente* (1953), que tal vez remite más a la corriente absurdo-existencialista (Camus) que a la novela policial, o los relatos que Francisco García Pavón publicó a lo largo de los sesenta y que se inspiran más bien en un cierto costumbrismo centrado en la observación de la vida de provincias. En cuanto a la producción de Manuel Vázquez Montalbán, sabido es que Pepe Carvalho aparece de hecho en una novela de 1972, *Yo maté a Kennedy*, que no se adscribe a la ficción policíaca sino a una práctica experimental anterior que el propio escritor denominó “escritura subnormal”.
 - 2 “Mi etapa literaria subnormal [surge] de una declaración de principios según la cual yo no creo ya en la novela como unidad convencional”, afirmó Manuel Vázquez Montalbán en conversación con Georges Tyras (2003: 65).

[E]l objetivo final es la descripción de un fragmento, de una parte de la realidad, y la novela siguiente, de la parte siguiente de la realidad. La totalidad será la descripción de todo el proceso de transición. La contribución de la novela policíaca es una contribución tecnológica más que una contribución genérica y literaria. (Chiquelin 1983)³

Comentario un tanto sibilino que Manuel Vázquez Montalbán tuvo a bien aclarar situándolo en el marco de una reflexión sobre la dimensión resueltamente no mimética de la adopción de la forma policíaca:

La novela policíaca me ofrece la posibilidad de evocar la realidad de una manera realista. Pero selecciono sólo los elementos poéticos que me interesan en el marco de un proyecto concreto de crónica de la transición. Entiendo por transición el período que abarca desde la degradación de los últimos años del franquismo hasta las últimas consecuencias de la democracia. Estos elementos son principalmente: la observación de lo social por un personaje marginal, un outsider en el sentido más propio del término; la investigación de la violación de un tabú social, según el código moral en vigor; y la posibilidad que tiene el investigador de atravesar las diferentes capas sociales, lo cual permite instrumentalizar el género, en el sentido de que se convierte en herramienta de examen y de análisis, que puedes hacer desde una cierta distancia irónica, como hacía Chandler en el fondo. (Vázquez Montalbán, en Tyras 2003: 92)

El desafío al que el autor de *Tatuaje* se verá en adelante confrontado es el de la renovación de las modalidades narrativas de la ficción policíaca, que implica el propósito específico fijado a cada uno de los sucesivos episodios de la serie Carvalho. Es decir, enfrentarse al problema de la responsabilidad de la forma, de la que Barthes hacía la piedra angular del compromiso por la escritura.⁴ Ahora bien, si el escritor reconoce la deuda que los primeros episodios de la serie contrajeron con una novela policíaca de hechura más o menos clásica, la naturaleza de los textos que designa al final de los años ochenta como los que mejor le satisfacen no deja de llamar la atención:

Como novelas conseguidas hasta cierto punto en que hay una mayor unidad de todos los elementos, a mí las que más me convencen son *Los pájaros de Bangkok* y *La Rosa de*

3 “[...] l’objectif final, c’est la description d’un fragment, d’une part de la réalité, et le roman suivant, de la part suivante de la réalité. La totalité sera la description de tout le procès de transition. La contribution du roman policier est une contribution technologique plus qu’une contribution générique et littéraire.” Traducción del autor, así como las demás que siguen.

4 En palabras de Barthes, “C’est parce qu’il n’y a pas de pensée sans langage que la Forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire” (1972: 61).

Alejandro. Quizá reflejan una seguridad en mí mismo, una mayor tranquilidad, y el no sentirme condicionado por una serie de elementos. (Vázquez Montalbán, en Colmeiro 1988: 23)

Sin necesidad de emitir un juicio de valor, que colocaría estos dos textos en el firmamento estético de la producción montalbanean, forzoso es reconocer que ambos remiten, por lo menos, tanto al relato de viaje como a la novela policíaca.

¡Hay que volver a las novelas de policías y ladrones!

Una de las características de la ficción de investigación estriba en el hecho de que propone una lectura de tipo indiciario, necesaria para que las dos historias de las que se compone se funden en una sola. La estructura convencional de la novela policíaca canónica es, en efecto, dual, como ya lo expuso Chandler en 1939:

En su esencia, el relato policial es sencillo. Consiste en dos historias. La primera sólo es conocida del criminal y del propio autor [...] y se compone principalmente de la realización de un crimen y de los consiguientes intentos para borrar las huellas [...]. La otra historia es la que se nos cuenta. Es susceptible de cobrar una mayor complejidad y debería, cuando llega a su término, ser completa y autónoma. (Chandler, citado de Uri Eisenzweig 1986: 51)⁵

Esta dualidad narrativa fascinó a los teóricos del relato y Tzvetan Todorov basa en ella sus proposiciones para una tipología de la novela policíaca. Concluye Todorov que del desdoblamiento estructural al que nos enfrentamos, y teniendo en cuenta un relato de cuño genérico, se aprecian “dos historias, de la que una es ausente pero real, la otra presente pero insignificante” (1971: 59).⁶ Así pues, nacida en una época que pone en tela de juicio la existencia de una representación positiva del universo, la ficción policíaca se fundamenta en una indecisión factual: relato de una investigación que conduce a la relación de un crimen, el texto policial sólo se justifica por la ausencia previa de dicha relación. Es la labor del investigador la que permite que el texto policial surja al final, en la medida en que su trabajo consiste en recoger e interpretar una cantidad suficiente de indicios para que resulte posible la reconstitución factual. La relativa eficacia

5 “Essentiellement, le récit policier est simple. Il consiste en deux histoires. L’une est connue uniquement du criminel y de l’auteur lui-même [...] et se compose principalement de la réalisation d’un crime et des tentatives subséquentes de brouiller les pistes [...]. L’autre histoire est celle qui est racontée. Elle est susceptible d’être d’une grande complexité et devrait, lorsqu’elle est terminée, être complète y autonome.”

6 “deux histoires dont l’une est absente mais réelle, l’autre présente mais insignifiante.”

puesta en la cosecha es uno de los más potentes mecanismos productores de suspense, donde descansa la eficiencia genérica en materia de placer de la lectura, por cuanto dicho placer aparece dependiente de la rivalidad interpretativa que el texto teje en filigrana entre el investigador intra-textual y el lector extra-textual, siendo el primero una especie de hipóstasis del segundo.

Este funcionamiento es en primer lugar el del género en sus modalidades arcaicas. Se debe en su mayor parte al nacimiento de la novela policíaca en un contexto epistemológico que el historiador Carlo Ginzburg describió de manera magistral (1989). A finales del siglo XIX, en efecto, surge en las ciencias humanas un paradigma, modelo epistemológico basado en la aparición concomitante de tres tipos de métodos indiciarios: en pintura, el análisis del detalle propuesto por Giovanni Morelli; en psicoanálisis, la interpretación del movimiento inconsciente practicado por Freud; en literatura, la detección mediante la lectura del detalle insignificante ejemplificada por Conan Doyle. Se trata de tres modalidades que refieren a un mismo método de interpretación fundamentado en el hecho de que unas huellas, mejor dicho, unos signos picturales, síntomas e indicios permiten acceder a una realidad más profunda.

El paradigma indiciario aplicado a la literatura se convirtió entonces en uno de los constituyentes axiales de la ficción policíaca, con tanto más impacto cuanto que hundía sus raíces en una arqueología de la huella que pudo ser origen del relato. Debemos de hecho a los estudios de Jean-Claude Vareille el haber recalcado que la naturaleza primera del hombre era cazadora, y que lanzarse en la pista del “Gran Secreto de los Orígenes” significaba entre otras cosas ejecutar operaciones mentales complejas que consistían en interpretar huellas infinitesimales (1980 y 1989). El paradigma cinagético así identificado revelaba la existencia de un parentesco original: “El detective de la novela policíaca arcaica aparece en efecto como el hermano o el descendiente de los tramperos del Gran Norte o de las selvas americanas.” (1989: 45).⁷ Importa destacar que el cazador habría sido el primero en contar una historia porque era el único capaz de leer, en las huellas mudas, una serie coherente de acontecimientos. El nacimiento del relato policíaco es el del relato a secas, lo cual viene a ser otra forma de decir que toda lectura es una investigación textual: etimológicamente, leer es recolectar indicios. Las huellas esparcidas en el texto policial son una forma de escritura; y su desciframiento una forma de lectura.

Se plantea, sin embargo, al ritmo sin duda de la evolución del género y de la alteración de sus datos fundacionales, el problema de la credibilidad que es posible conceder, tal vez menos al paradigma indiciario en sí que a la interpretación que de él propone el narrador y, consiguientemente, que de él acepta el lector. La desestabilización implícita alcanzó recientemente un climax con la discusión planteada por Pierre Bayard ante las conclusiones de Hercule Poirot al concluir su investigación sobre *El asesinato de Rogelio Ackroyd* (Bayard 1998). Para el crítico, incriminar al doctor Sheppard es un error grosero de interpretación de los indicios cuidadosa-

7 “Le détective du roman policier archaïque apparaît en effet comme le frère ou le descendant des trappeurs du Grand Nord ou des forêts américaines.”

mente sembrados en el texto por Agatha Christie. Un nuevo examen del expediente, acometido con sagacidad y, claro está, con algunas armas que no están al alcance del lector medio –verbi-gracia, el conocimiento exhaustivo de la obra y los métodos de la novelista inglesa–, conduce a designar a otro culpable –Caroline Sheppard, la hermana del médico y narrador– y a concluir sobre los riesgos que entraña un exceso de interpretación del indicio:

En efecto, en cuanto a Sheppard se le reconoce inocente, cuando no se le absuelve sin más a causa de la duda, se produce una modificación fundamental en lo que cuenta el libro, que deja de ser la mera relación de una investigación para convertirse en el relato de un crimen: la lenta ejecución del doctor Sheppard, víctima del delirio asesino de Hercule Poirot. Relato minucioso, conducido a lo largo del libro, pero invisible al lector cegado, de un asesinato por interpretación. (Bayard 1998: 169)

Bien mirado, si el desciframiento de los indicios esparcidos en el libro, por muy puntilloso que sea, puede llevar a una lectura que Umberto Eco calificaría de sobreinterpretación (1996), se trata en realidad de una lectura que permite la propia especificidad del relato policial. No importa que dicha lectura esté diegetizada y sea de la incumbencia del investigador textual o bien aparezca formulada en términos de recepción para ser atribuida al detective extra-textual, condición que suele asumir todo buen lector. La sorprendente modalidad de resolución que se nos presenta no es posible sino en virtud del carácter mellizo de un texto que autoriza a uno de sus componentes a fabular a su antojo sobre los resortes y la andadura del otro. Esta morfología gemela, señas de identidad del texto policíaco, tiene implicaciones notables, como subraya el eminente especialista Jacques Dubois:

La novela policíaca articula una con otra dos historias, la del crimen y la de la investigación, y por mucho que las superponga y las enrede, siguen estando ahí como las dos partes escindidas de la misma realidad textual. Una de las manifestaciones de esta escisión es que la relación polémica que opone detective y culpable no se expresa mediante un enfrentamiento. Cada uno de los polos del relato permanece encerrado en su propia esfera y separado del otro por toda la distancia del enigma. (Dubois 1992: 77)⁸

No faltan críticos que consideran que esta distancia enigmática es insalvable. Su postura ha sido formulada de la manera más tajante por Uri Eisenzweig, quien considera que a causa de esta imposibilidad estructural de comunicación entre las dos historias constitutivas, las huellas

8 “Le roman policier articule l’une à l’autre deux histoires, celle du crime et celle de l’enquête, et il a beau les superposer y les enchevêtrer, elles n’en sont pas moins là comme les deux parties clivées de la même réalité textuelle. Une des manifestations de ce clivage est que la relation polémique qui oppose détective et coupable ne s’exprime pas dans un face-à-face. Chacun des deux pôles du récit est enfermé dans sa propre sphère et séparé de l’autre par toute la distance de l’énigme.”

que deja la una en la otra son indescifrables para el lector, lo cual hace de la novela policíaca un relato imposible (Eisenzweig 1986). Cualesquiera que sean su naturaleza, su disposición y la manera en que se puedan interpretar, los indicios, en efecto, no son más que la manifestación de la ausencia del relato primero en el relato segundo, “afloramientos de una historia oculta –la del crimen– en una historia manifiesta –la de la investigación.” (Dubois 1992: 125).⁹ Ahora bien, no es posible explicar de manera lógica cómo la ausencia se transforma en presencia, a no ser que se hagan trampas con datos de los que sólo el narrador es dueño absoluto. En otras palabras, “[e]l enigma, en un relato detectivesco, es un secreto narrativo y no un enigma conceptual.” (Eisenzweig 1986: 53).¹⁰ Motivo por el que, entre algunos otros que importan menos aquí, Manuel Vázquez Montalbán siempre dispuso de buenas bazas para afirmar, invocando la inexistencia de la novela policíaca en tierra española, que él no se incluía entre los autores de género:

[L]o que más puede emparentarme con esa posible novela negra española sería el ciclo realizado a partir de *Tatuaje*. Es una novela policíaca con casi todos los requisitos. Creo que es la única novela policíaca del ciclo Carvalho que cumple casi la función o requisito unidimensional de la novela policíaca. A partir de la experiencia narrativa o técnica que para mí supone escribir esa novela con muy poca convicción, encuentro una serie de ingredientes que me van a permitir desarrollar una novela que, reuniendo elementos de desguace de la novela negra norteamericana, la veo más clasificable dentro de una literatura crónica, una literatura de descripción de un ambiente, a partir de elementos técnicos, literarios, que sin duda pude haber tomado de la novela negra norteamericana. (Vázquez Montalbán 1989: 52)

Por donde se ve que la toma de distancia así afirmada no es tanto la que separa la novela policíaca arqueológica de la novela negra americana, como la que toma el escritor con relación a unas formas cuajadas o repetitivas.

El relato no podría ser objeto de una reproducción mimética

Recorriendo rápidamente las modalidades de funcionamiento de los primeros textos de la serie Carvalho, es decir, *Tatuaje*, novela fundadora, y la trilogía de la Transición democrática, compuesta por *La soledad del manager* (1977), *Los mares del sur* (1979) y *Asesinato en el Comité Central* (1981), llama la atención la manera felina en que Manuel Vázquez Montalbán juega, de un texto a otro, con la problemática de la lectura indiciaria. Un emparejamiento de los tex-

9 “affleurements d’une histoire cachée – celle du crime, dans une histoire manifeste celle de l’enquête.”

10 “L’énigme, dans un récit de détection, est un secret narratif et non une énigme conceptuelle.”

tos por pares lo pone claramente de realce: *Tatuaje* y *Los mares del sur* explotan el registro de la autorreflexión, mientras que *La soledad del manager* y *Asesinato en el Comité Central* ahondan el surco de la parodia. Ésta es evidente en la exploración del partido comunista con una investigación continuamente iluminada por el detalle focal de la dulzaina, ofrecida a la futura víctima y colgada en la solapa de su chaqueta para que su asesino pueda identificarlo en la oscuridad. ¿Hay que creer, como los miembros del Comité Central, que era la extremidad ardiente del cigarro que fumaba su secretario general la que rielaba en la noche, o más bien decirse que aquella incandescencia es una concreción textual del indicio que el escritor se complace en hacer resplandecer al hilo de las peripecias, como señal de su habilidad para explotar un lugar común del género? De la misma manera, cuando al final de *La soledad del manager* Pepe Carvalho acude a la cita del empresario Argemí, responsable del asesinato del ejecutivo, y siembra a su paso huellas espectaculares, ¿debemos pensar que el personaje dispone indicios fácilmente descifrables para protegerse de antemano de una posible agresión, o bien que el escritor pone cuidado en mostrar de manera casi caricaturesca lo obvio que es, en cuanto se tiene en cuenta sólo una cara del texto dual, disponer los elementos de una lectura indiciaria? Sea lo que sea, la dimensión paródica se impone en cada caso, mostrando la pericia de Manuel Vázquez Montalbán para manipular los códigos desde un rechazo consciente de cualquier práctica imitativa.

Lo mismo acontece, si bien con otros medios, en las novelas *Tatuaje* y *Los mares del sur*. Todo lector sabe que *Tatuaje* propone un juego literario tópico, inspirado en la novela *Ten little niggers* (1939) de Agatha Christie: de qué manera una canción popular puede conducir a la resolución de un caso criminal. La canción que da título a la novela montalbaneaniana tiene por tema la búsqueda desesperada de un amor de paso; las diferentes estrofas, variaciones sobre el motivo de la busca, ritman las especulaciones del detective y se constituyen al final en una red indiciaria que le sugiere la solución del enigma. Un ludismo del mismo tipo, aunque de mayor complejidad intertextual, vertebra *Los mares del sur*, que ofrece un enigma marcado por el “jeroglífico literario de Stuart Pedrell”: sólo la lectura conjunta de los fragmentos de escritura recolectados conforme iba progresando la investigación –el verso de Quasimodo, “Più nessuno mi porterà nel sud”, el de Eliot, “I read, much of the night, and go south in the winter”, el poema “Gauguin”, la estrofa de Pavese, y algunas otras briznas dispersas– permite descifrar su sentido. Es el tejido intertextual el que tiene aquí valor de operador indiciario y, al igual que en *Tatuaje*, la saturación erudita de la escritura –su dimensión fuertemente autorreflexiva– frustran los procedimientos canónicos del relato detectivesco.

Así pues, gracias a la parodia, por una parte, y al movimiento de vuelta del texto sobre sí mismo, por otra, Manuel Vázquez Montalbán rechaza los recursos estancados del texto policial y estampa en la literatura de género una marca singular, que por lo demás reivindica conscientemente:

El patrimonio llega al autor y éste lo toma, lo asume y lo modifica, si es un autor singular. [...] [E]s poder recurrir a cualquier género, por ejemplo el policiaco pero incorporándole elementos de modificación fundamentales que justifiquen esa singularidad. Es lo que yo hago. (Vázquez Montalbán, en Tyras 2003: 92-93)

En la perspectiva así dibujada, en esta continuidad nunca desmentida de una práctica experimental de la escritura, las novelas siguientes van a rozar la poética del relato de viaje. Por donde se vuelve al punto de partida –figura del Ouroboros clásico, que tanto gustaba al escritor–, es decir, a la cuestión de la responsabilidad de la forma. Pero mejor armado, quizá para apreciar más claramente su productividad en materia de visión del mundo...

Lo único que todavía puede hacer, es marcharse a otra parte a ver qué pasa

Al principio era la victoria del Partido Socialista Obrero Español en las elecciones generales del 28 de octubre de 1982 y su acceso al poder, con la entronización de lo que se dará en llamar el felipismo, por el nombre de su carismático líder Felipe González. La Transición democrática española se terminaba –salvo para algunos historiadores que aplazan el desenlace a 1986, fecha del ingreso de España en la Comunidad europea– con esta forma de consagración que parecía significar la capacidad del país para aceptar la alternancia política. La Historia, sin embargo, iba a moderar los entusiasmos; y a justificar la *boutade* que a Manuel Vázquez Montalbán le gustaba repetir: “Contra Franco, pensábamos mejor”. Manera de decir que los cambios inducidos por la llegada al poder de la izquierda parlamentaria no atañen sino a la superficie del curso socio-histórico. La trama profunda, recorrida por el hilo de estructura que encadena los explotados de siempre a sus explotadores o, según otra fórmula montalbanean, las víctimas a sus verdugos, no se ve afectada. También permanece indemne, desde el punto de vista del escritor, todo lo que se refiere a la infraestructura cultural, donde no es de esperar mutación de fondo alguna por parte de una organización que no pone en tela de juicio los mecanismos del poder:

Me temo que su intención si acaso sea la de cambiar contenidos, ofreciendo una protección desde el poder, de ningún modo va a ser un cambio de estructuras culturales que se reflejase fundamentalmente en lo que yo entiendo que es la única organización cultural

progresista y que sería el basarse en un policentrismo. (Vázquez Montalbán, en Claudín 1983)¹¹

El juicio es severo. También está fechado, y el intelectual lo tiene en cuenta, precisando enseguida, con el humorismo caustico al que pocas veces renuncia:

Sin embargo, esto no pasa de ser una apreciación apriorística, ya que el PSOE mantiene su política cultural en incógnita. Tienen mucho más claras las ideas en lo que respecta a Defensa; inmediatamente han sabido que había que comprar aviones. (*idem*)

Al mes de esta declaración, en marzo de 1983, salía *Los pájaros de Bangkok*, quinta entrega de las aventuras de Pepe Carvalho; el sexto episodio, *La Rosa de Alejandría*, se publicaba un año después, en mayo de 1984. Las dos novelas proyectan sobre el trasfondo del socialismo triunfante las sombras amargas del desencanto. Productos de un mismo período de elaboración, la post-transición felipista, *Los pájaros de Bangkok* y *La Rosa de Alejandría* son el resultado de una observación cada vez más desilusionada de la realidad, sobre la que el detective parece tener cada vez menos capacidad de actuación. Desde un punto de vista axiológico, los relatos reflejan un desencanto del mundo del que los españoles hicieron un concepto socio-histórico a partir de mediados de los años ochenta. Cada título sugiere, en su formulación misma, que lo otro, lo lejano –Bangkok, Alejandría– puede constituir una escapatoria. Ambos prometen un viaje que puede ser la esperanza de alcanzar el lugar del que no se quiera regresar.

A decir verdad, ya se sabe, antes de abrir estos libros de títulos demasiado evocadores, o demasiado seductores, que el viaje, del que la huida no es más que un avatar precipitado, no surtirá efectos. Prueba de ello es el hermoso análisis de la mitología imposible de Paul Gauguin, propuesto a lo largo de *Los mares del sur*, que luego conformará el posterior ensayo montalbano titulado *La larga huida* (1991). Recuérdese, además, que Vázquez Montalbán, habitado en aquel momento por la obsesión de la marcha, dio en 1990 uno de sus poemarios más logrados, *Pero el viajero que huye*. Como para mejor acabar el edificio de la puesta en tela de juicio, y decir que, si queda una posibilidad de viaje desprovista a la vez de inocencia y de vacuidad, es en el fondo la de la lectura.

La aventura citada por el díptico del desencanto es ante todo de orden narrativo. La novela *Los pájaros de Bangkok* presenta la peculiaridad de entretener tres intrigas sin más vínculo que la investigación que las atraviesa y la necesaria presencia del protagonista requerido para condu-

11 El policentrismo se debe concebir como una revolución cultural capaz de acabar con la estructuración del discurso vigente en las sociedades de tipo capitalista, en la que se impone una verdadera fractura entre emisores (una minoría depositaria de un poder que desborda la esfera cultural) y receptores (la inmensa mayoría, colocada de hecho en posición de absoluta pasividad). La multiplicación de los centros de producción y de emisión permitiría dotar al pueblo de instrumentos de expresión cultural, para devolverle el protagonismo que le niega la cultura burguesa, centralizadora.

cirra, o ser conducido por ella. Con *La Rosa de Alejandría*, por primera vez en la serie Carvalho, la investigación policíaca ya no es el único motor del relato; se le agrega, en esta novela de ritmo binario, como un cuplé, la evocación de una existencia golpeada por las lluvias del Caribe. Impresionante es en efecto el pesimismo de fondo que se desprende de la lectura. Impregna cada página y, virtud de la identificación, afecta al lector, quien no puede sino interrogarse sobre las razones de semejante eficacia. Habría que buscarlas, quizás, en la ineficacia del detective.

Juego con la lógica del relato, y me convienen las metáforas

Llama la atención, tanto en *Los pájaros de Bangkok* como en *La Rosa de Alejandría*, el desfase que afecta cada vez más a Pepe Carvalho en su relación con la realidad. Siempre parece estar donde está por casualidad, extraño al decorado (Tailandia, Albacete) cuando no ausente (Trinidad y Tobago). Da la sensación de moverse en filigrana, sin ganas ni capacidad para actuar. La impresión dominante que produce la actividad detectivesca es la de un constante retraso sobre el curso de las cosas, incluso cuando el personaje pretende –caso de la micro-investigación sobre Celia Mataix– adelantarse a él. Literalmente, y es un motivo de fondo para la aparición del relato de viaje, corre detrás de los acontecimientos.

Es que, como lo dice una criatura de Juan Marsé: “El universo es un jodido caos en expansión que no tiene sentido” (*El amante bilingüe*, 1990: 34). De ahí que cualquier actuación de tipo policíaco se vea abocada al fracaso: el detective resulta no ser nada más que la encarnación de un fatalismo histórico de dimensión planetaria. De ahí, entre otros efectos, el valor metafórico de los títulos de las novelas. En lo que concierne a las aventuras tailandesas, “[l]a clave moral de la novela es encontrar el nombre de los pájaros de Bangkok” (Madrid 1983). La economía narrativa o, mejor dicho, su impulso narrativo estriba, en efecto, en una especie de huida hacia adelante que en parte provoca la persecución de Teresa Marsé, pero sobre todo la voluntad de identificar aquellos pájaros extraños, descubiertos con motivo de un viaje anterior, y de los que un diálogo con Biscuter subraya la naturaleza atípica:

– Veinte veces me dije a mí mismo: preguntarás el nombre de esos pájaros, y nunca lo pregunté. Pero te aseguro que había miles, millones sobre los cables, al atardecer, compitiendo con los penúltimos ruidos de Bangkok, con un piar que podía ser de alegría o de desesperación, según estuvieras tú alegre o desesperado.

– ¿Y qué hacían los pájaros en los cables, jefe? La selva está cerca. ¿Están mejor en los cables que en los árboles? No lo entiendo. Los pájaros de aquí son diferentes. Si tienen árboles no los busque usted en la ciudad. No son tontos. (*Los pájaros de Bangkok*: 14)

Parte integrante de un paisaje-estado de ánimo de factura lorquiana, los pájaros se perciben como la clave que abre la puerta de los mares del sur. Nombrarlos es entender no sólo sus costumbres sino también las del mundo al que pertenecen. Cuando Pepe realiza su largo periplo oriental siguiendo las huellas de los condenados a muerte, los pájaros de Bangkok planean con ala enigmática y ligera sobre las graves peripecias de la novela. A la hora de volver, en el aeropuerto al que le acaba de llevar el inspector Charoen, el detective formula una última interrogación, y obtiene una respuesta a la medida del viaje, desencantada:

Charoen cerró los ojos o buscando una respuesta en su memoria o calculando la posible doble intención o burla subyacentes en la pregunta del extranjero. *Swallow*, contestó. Golondrinas, se tradujo mentalmente Carvalho al castellano, al tiempo que una sonrisa de burla hacia sí mismo le asomaba a los labios.
– Golondrinas. Sólo golondrinas. (*Los pájaros de Bangkok*: 382; cursiva del original)

¿Hace falta comentar el estrecho paralelismo de los dos planos, la imbricación del nivel parábólico con el nivel anecdótico que permite tejer un vínculo semántico entre el regreso del detective vencido y la identificación de aves de la especie más común? Se acerca el desenlace, y con él la muerte del guía del que se enamoró Teresa. Carvalho, gravemente herido, asiste en sus últimos instantes al joven Archit, cuya mirada extraviada registra el cielo buscando algún motivo de esperanza:

Pero en el cielo sólo había bandadas de pájaros fugitivos por los disparos de los hombres y Carvalho se creyó en la obligación de sacar de dudas a Archit.
– *Swallows*. Son golondrinas.
Los labios de Archit trataron de decir algo antes de entregarse a la rigidez de la muerte. Carvalho quedó convencido de que había tratado de repetir el nombre de los pájaros, el reconocimiento de los pájaros y, con ellos, de la gran patria de los cielos. (*Los pájaros de Bangkok*: 407; cursiva del original)

Sólo el cielo es una patria, para los pájaros y para los hombres. El mundo ha dejado de serlo, y ofrece, tanto en Tailandia como en las orillas de España, los mismos desoladores paisajes de confusión. Confusión de los valores, de los ideales, de las palabras que los expresan. En Barcelona como en Bangkok, como en todos los rincones de este planeta (Trinidad y Tobago, Albacete, pero también Rotterdam, Madrid o San Magín...) reinan los mismos falsos pretextos, las mismas máscaras, las mismas apariencias falaces. Como lo apuntaba el crítico Pierre Lepape, lo que el detective descubre con motivo de su errancia asiática, “no es el exotismo de los salones de masaje y de los templos budistas, no es la violencia institucionalizada de los traficantes de toda calaña, no es la miseria, la corrupción, la rebeldía o la represión, sino la inutilidad de todo viaje,

lo iluso de todo cambio de espacio, lo absurdo de toda búsqueda” (1987). Nunca mejor dicho: *Los pájaros de Bangkok*, de la misma forma que *La Rosa de Alejandría*, por otra parte, funcionan como una vasta metáfora de la uniformidad del mundo y de las conductas. Metáfora que el desfase del detective, sometido al movimiento sin éxito del viaje, pone fuertemente de realce.¹²

Así pues, el novelista da forma al malestar identitario que se apodera de la sociedad española, en particular cuando la frágil Transición, después del temor a unas resurgencias de derechas inoculado por la intentona del coronel Tejero, en febrero de 1981, se adhiere a una experiencia política supuestamente de izquierdas. Es decir, el desengaño está cuidadosamente arraigado en el curso temporal y la dimensión metafórica hunde sus raíces en un discurso más mimético; del que ambos textos llevan la marca.

La diferencia casi se ha convertido en un material de reportaje

En la novela *Los pájaros de Bangkok*, el mayor acontecimiento de la vida política española de los ochenta, a saber, su adhesión al socialismo gestor, sirve de bisagra entre las pesquisas en el territorio peninsular y la búsqueda en el espacio tailandés. A las numerosas indicaciones temporales esparcidas en la novela que remiten a una cronología familiar —en concreto, los meses de octubre y noviembre de 1982— responden los elementos de datación que refieren a la diacronía tailandesa, completando así los efectos de sentido que provoca el recorrido espacial.

De esta forma, los miembros de una excursión turística por la selva tropical, con los que Carvalho se ha reunido para beneficiarse del transporte, son los destinatarios de un auténtico sermón sobre el sitio que deben ocupar los comunistas en la sociedad tailandesa. Un lugar claramente identificado: “en la jungla”. Varias alusiones esbozan por otra parte las líneas de fuerza de la historia local reciente: la política pro-americana y anti-comunista de los sucesivos regímenes militares, adoptada por el movimiento democrático al mando del país de manera muy efímera después de su victoria en 1975; el golpe de estado militar de 1976, que no resuelve para nada la crisis económica, social y política del país; la incapacidad de los gobiernos sucesivos para normalizar sus relaciones con los países vecinos, Laos y Camboya; el estatuto maquis del partido comunista, organizado desde el principio de los años sesenta e implantado esencialmente en el noreste del país, donde cunde la guerrilla. A continuación el guía evoca la inminencia de la caída de Vietnam, las matanzas de los huelguistas y estudiantes que se manifiestan para una revolución nacional-popular y las rendiciones de resistentes comunistas después de años de clandestinidad. Es entonces cuando se transmite la noticia de la victoria del PSOE en las

12 Manuel Vázquez Montalbán dio este título, *Movimientos sin éxito*, a un poemario de 1969. El poema epónimo cita en epígrafe el verso de Salvatore Quasimodo, “Più nessuno mi porterà nel sud”, que orienta la lectura de muchos textos del escritor, empezando evidentemente por *Los mares del sur*, que de alguna manera abre el paradigma de los relatos de viaje montalbaneanos.

elecciones de octubre. Y el detalle de los resultados provoca en Carvalho una superposición de imágenes cargada de sentido:

Carvalho quitó palmeras al asunto, las sustituyó por abetos pirenaicos y su recuerdo se pobló de caras de héroes comunistas españoles, envejecidas caras, difusas ahora, como si fueran rostros de ahogados en el océano de la normalidad. Habían vivido en la jungla durante cuarenta años para llegar a cinco diputados. (*Los pájaros de Bangkok*: 286)

Acabado es, pues, el efecto especular, que contribuye mucho al alcance metafórico del texto (Dällenbach 1977). Hay más, al conferir a dicho alcance una dimensión temporal que tiene valor de profesión de fe ideológica, cuando no ética, la especularidad afecta el discurso (¿interior?) del personaje. Por donde el enunciado cobra tintes distintos, permitiendo a la fuente enunciativa, vale decir al autor implícito, fuertemente conmovido por la evolución política de su país, matizar en todo lo posible la percepción vencida que el personaje, por exceso de fatalismo, podría expresar.

Una temática fundamental recorre *La Rosa de Alejandría* y condiciona el comportamiento de algunos seres de ficción, haciendo que a su vez influyan en el curso del relato. La diégesis ocupa un espacio temporal relativamente reducido: entre diciembre de 1983 y enero de 1984. Los dos protagonistas se enfrentan cada uno a su manera al año nuevo: Ginés Larios se agrega al rebaño de los noctámbulos –“la fiesta de fin de año, Happy New Year 1984, cincuenta dólares todo incluido” (*La Rosa de Alejandría*: 9)–; Pepe Carvalho machaconea su amargura:

Mil novecientos ochenta y cuatro y no ha hecho más que empezar. Los astros se pondrán en línea y nos darán por culo, uno detrás de otro. Será un mal año, según los astrólogos. Pues por eso y por tantas otras cosas, me he ido a comprar a la Boquería dispuesto a cocinar para mí mismo. (*La Rosa de Alejandría*: 305)

No están de humor, pues. Está claro que, en lo que respecta a Carvalho, es un horizonte socio-histórico atascado el que provoca la desilusión. La época es la de las graves preocupaciones debidas a un tipo de paro que el gobierno socialista tiene dificultad de controlar: “Según las estadísticas hay en este país más trabajadores que parados”, comenta un Pepe Carvalho entre distanciado y provocador. “Me gustaría contarlos de uno en uno”, replica su interlocutor (*La Rosa de Alejandría*: 88).

El fantasma de la pérdida de empleo o de su busca desesperada está por doquier en una novela en la que, presas de este tipo de laberínticos problemas, desfilan numerosas siluetas rápidamente bosquejadas. Entre ellas, las que pertenecen a la familia de la prima Mariquita son ejemplares. Ahí está primero el esposo, incapaz de elegir entre complejo de culpabilidad y rebeldía apagada. Pierde su dignidad por ello: “Se pasa las noches llorando encerrado en los retretes.

Primero fue un trabajador reconvertido, después un simple parado” (61). También está Andrés, que asume sin ilusión su triple (mala) vida de hijo de proletario, de estudiante, y de trabajador interino: “No me tenga en cuenta. Nunca llegaré a nada” (88). Carvalho comprobará un poco más tarde que el mozo tuvo que aceptar, para seguir sobreviviendo, un trabajo de ayudante en un salón de masajes especiales. Y está además Narcís Pons, el amigo de la familia, seguro de sí mismo y de sus efectos, temible autodidacta y manipulador quien, con sus aires de sociólogo perverso, se complace en teorizar a grandes rasgos: “La prostitución es una traducción exacta de esta sociedad. Estamos en pleno juego entre reconversión y sumergimiento. Reconversión industrial, economía sumergida” (92). Como es de norma en materia de conceptualización, a la que resisten los hechos minoritarios o marginales, Narcís el bien llamado vehicula una ideología de la conformidad, de la que su réplica sobre la economía sumergida es la obscena traducción:

Muchos economistas denuncian la economía sumergida como un retorno a los inicios del mercado de trabajo, ¿comprende usted? Como un retorno a la explotación libre del hombre por el hombre, como si no hubieran servido para nada ciento cincuenta años de luchas obreras. Pero en realidad estamos ante un fenómeno nuevo que corresponsabiliza a empresarios y trabajadores en la salvación de un sistema en crisis. El capitalismo lo está salvando la clase obrera, incluso disponiéndose a no tener trabajo o a trabajar en peores condiciones que un esclavo. (*La Rosa de Alejandría*: 62)

Tal es, con los socialistas en el poder, el estado del mundo. Huelga decir que ya no presenta muchos motivos para la esperanza. Interrogado al respecto, Manuel Vázquez Montalbán manifiesta una saludable intransigencia:

Desde una perspectiva de izquierdas, uno se queda alucinado de que después de cien años de lucha obrera, en la que ha habido muchos muertos, la clase obrera –que no ha conseguido ni una hora de trabajo libre ni veinte duros sin muertos– tenga ahora que agradecer simplemente que la despidan con garantías. Eso implica una violación del código moral. (Vázquez Montalbán, en Díaz 1984)

En el texto, los personajes principales consideran el mundo desde su condición de víctimas. Tanto Celia Mataix y Encarna Abellán, por un lado, como Marta Miguel y Ginés Larios, por otro, no tienen más que una culpabilidad anecdótica, puntual: un repente furioso, un grito de desesperación –como el que tuvo Teresa Marsé al marcharse: “Tengo una depre y he de irme. Yo estoy harta de marido y de hijo.” (*Los pájaros de Bangkok*: 17)– frente al amor siempre decepcionado o negado, a pesar de ser el único refugio frente a la entropía socio-histórica. Por donde la empatía, que es solidaridad afectiva, se ve habilitada para desempeñar su papel, aunque tenga

que encontrar nuevas formas de acción que impone la estructuración original de los textos: nacimiento póstumo en el caso de Celia o funcionamiento a distancia en el de Ginés.

I read, much of the night, and go south in the winter

A fin de cuentas, el abismo que abre la muerte de cada uno de los personajes es el resultado o la exasperación de una fractura que el mismo hecho de pertenecer a la sociedad provoca continuamente. De ahí las reacciones de Carvalho, permanentemente desgarrado entre la marginalidad y la ternura, la atipia y la solidaridad. En el díptico del desencanto, Pepe Carvalho ya es un ser al final de su itinerario ficcional, que lo ha convertido en el huérfano sucesivo de todos los grupos en los que encontró algún refugio: familiar, tradicional y atípico, comunista, kenedista... Así se construyó la marginalidad del detective, fuertemente afirmada en una declaración de principios hecha en el primer episodio de la serie:

No cambio grandes cosas tan importantes y trascendentales como ideas, política, todo eso. Eso sólo se puede hacer por un encomiable espíritu técnico o por una auténtica toma de posición ideológica. Yo ya no tengo ni lo uno ni lo otro. Trabajo lo suficiente para vivir. No me importa el desarrollo tecnológico de la profesión. Ni siquiera leo libros sobre la materia. He cambiado mucho. Y en cuanto a lo segundo, a mí el trotskismo o el anarquismo o el comunismo me importan un bledo, exactamente lo mismo que la sociedad permisiva. No soy ni siquiera neutral. Soy aséptico. (*Tatuaje*: 116).

La asepsia tiene una dimensión práctica: permite todas las contradicciones. Así Pepe Carvalho puede afirmar con toda sinceridad que no entiende nada de política y deplorar íntimamente en el momento de marcharse en pos de los pájaros de Bangkok que no sabe nada de las modalidades del voto por correspondencia. En primera instancia, definido por la línea biográfica que lo condujo a renegar de cualquier tipo de creencia, el detective asume la conciencia de ser un marginado de la Historia, sin más aprehensión de los acontecimientos que la de su mirada, propia de un *voyeur*, un *outsider*, para utilizar palabras del propio escritor. Entre varias aserciones dispersas en el ciclo Carvalho, la novela *Los pájaros de Bangkok* propone una que sanciona claramente su posición en fuera de juego:

Las contraindicaciones estéticas y éticas no iban con él. Ni siquiera le alcanzarían las salpicaduras de sangre ni los gemidos provocados por la represión. Estaba al margen del juego, como un tendero, exactamente igual que un tendero. (*Los pájaros de Bangkok*: 157)

En segunda instancia, se puede considerar que Carvalho es presa de ciertas resurgencias ideológicas, en algunos momentos en que el espectáculo del mundo impide la impasibilidad. Estos reflujo axiológicos parecen ser más numerosos conforme avanza la serie. Pepe Carvalho, corroído por la consunción temporal y la angustia de la muerte, es cada vez menos activo, cada vez más fatalista. Paralelamente, su genitor siente cada vez más la necesidad de una presencia comprometida en el gran teatro del planeta. El desasimiento de Pepe Carvalho, actancial e ideológico, se puede leer como un lugar vacío trabajado por las tensiones de la relación entre el escritor y su criatura. Este trabajo del texto es tanto más crucial cuanto que el propio Manuel Vázquez Montalbán emprende también el doloroso camino del desengaño, que expresará de manera a la vez cansada y categórica al final de los años ochenta y principios de los noventa, al reflexionar sobre las traiciones de la izquierda y el papel socio-histórico de los intelectuales. Que semejante camino esté en condiciones de conducir hasta el meollo mismo de la escritura y de depositar en ella algunos sedimentos lúcidamente desencantados es lo que parecen mostrar textos como *Los pájaros de Bangkok* y *La Rosa de Alejandría*.

En resumidas cuentas, todo pasa como si la dinámica global de la serie se viera frenada por una doble reticencia: la del personaje con relación a su capacidad de influir en la realidad; la del novelista en cuanto a la pertinencia y eficacia del género que cultiva. La respuesta aportada a lo largo de los años por la serie tomará dos vías principales: la primera es la manipulación paródica, seguida por textos como, por ejemplo, *El balneario*, que se publicó poco después, en 1986. *Los pájaros de Bangkok* y *La Rosa de Alejandría* ilustran la otra vía, que consiste en someter la categoría genérica a las obligaciones formales y sustanciales del relato de viaje. Cumbres estéticas de la serie, ambas novelas son de alguna manera textos de transición que anuncian, con veinte años de antelación, la obra maestra testamentaria del escritor, enteramente concebida como un libro de viaje. *Milenio Carvalho*, en efecto, se presenta como la relación de una vuelta al mundo, en la que el misterio criminal no tiene mucha importancia y sí la tiene al contrario “la espontaneidad de un viaje que podía parecerse a una huida hacia adelante” (*Milenio Carvalho I*: 23), así como la utópica tentación de una renuncia a encontrar el camino de vuelta: “O tal vez no volver a Barcelona nunca más, hasta encontrar aquel lugar del que no se quiere regresar que le había estimulado los mejores sueños desde la infancia” (*Milenio Carvalho I*: 69).

Sólo hace falta añadir, para acabar de entender lo que mueve a Pepe Carvalho, que el personaje está tan desorientado por los indicios como por las etapas del viaje. Los unos y las otras dependen del libre albedrío de un escritor que entendió perfectamente el beneficio que podía sacar de la homología funcional que vincula relato detectivesco y libro de viaje: en un caso, la mecánica narrativa se despliega en función del desvelamiento del enigma; en el otro, lo hace en función del descubrimiento del espacio. A la errancia espacial –ausencia de motivación en el desplazamiento–, corresponde la errancia diegética –ausencia de racionalidad en las peripecias. Bien mirado, el viaje también es un potente factor de suspense.

Bibliografía citada

- Barthes, Roland (1972). "L'écriture et la parole". En: *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 58-61. Primera edición de 1953.
- Bayard, Pierre (1998). *Qui a tué Roger Ackroyd?* Paris: Minuit.
- Chiquelin, Jean-Jacques (1983). "Montalbán, une écriture sous influences". En: *Libération*, 5-6 de febrero.
- Claudín, Víctor (1983). "Vázquez Montalbán: las creaciones de un escéptico" [Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán]. En: *Informaciones sobre las Artes y las Letras*, 10 de febrero.
- Colmeiro, José Fernández (1988). "Desde el balneario. Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán". En: *Quimera*, n° 73, 12-23.
- Dällenbach, Lucien (1977). *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil.
- Díaz, Lola (1984). "Vuelve Pepe Carvalho" [Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán]. En: *Cambio 16*, n° 653, 4 VI.
- Dubois, Jacques (1992). *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan.
- Eco, Umberto (1996). *Interprétation et surinterprétation*. Paris: PUF.
- Eisenzweig, Uri (1986). *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*. Paris: Christian Bourgois.
- Fernández-Recatala, Denis y Roque, Pedro (1984). "Montalbán se met à table". En: *Révolution*, n° 203, 20 janvier, 32-36.
- Ginzburg, Carlo (1989). *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie y histoire*. Paris: Flammarion.
- Lepape, Pierre (1987). "Pepe Carvalho, le détective de la désillusion". En: *Le Monde*, 15 de mayo.
- Madrid, Juan (1983). "Todos los pájaros son iguales". En: *Cambio 16*, n° 594, 18 de abril.
- Marse, Juan (1990). *El amante bilingüe*. Barcelona: Planeta.
- Todorov, Tzvetan (1971). "Typologie du roman policier". En: *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 55-65. Texto de 1966.
- Toussaint, Jean-Philippe (1999). *Autoportrait (à l'étranger)*. Paris: Éditions de Minuit.
- Tyras, Georges (2003). *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela.
- Vareille, Jean-Claude (1980). *Filatures. Itinéraire à travers les cycles de Lupin y Rouletabille*. Grenoble: PUG.
- Vareille, Jean-Claude (1989). *L'Homme masqué, le justicier y le détective*. Lyon: PUL.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1985). *Tatuaje*. Barcelona: Planeta. Texto de 1974.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1989). "Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España". En: Juan Paredes Núñez (ed.). *La novela policiaca española*. Granada: Universidad de Granada, 49-62.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1990). *Pero el viajero que huye*. Madrid: Visor.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1991). *Gauguin, la longue fuite*. Paris: Flohic éditions.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1997). *Los pájaros de Bangkok*. Barcelona: Planeta. Texto de 1983.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1997). *La Rosa de Alejandría*. Barcelona: Planeta. Texto de 1984.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2004) *Milenio Carvalho*. Dos volúmenes. Barcelona: Planeta.

José F. Colmeiro

Globalización y novela policíaca

El caso de Manuel Vázquez Montalbán

En este ensayo me voy a centrar en el análisis del proyecto literario del escritor catalán Manuel Vázquez Montalbán, concretamente en su utilización precursora en la literatura hispánica de la novela policíaca negra, subvirtiendo el género y adaptándolo a un nuevo contexto político y cultural, que ha servido de referente para muchos otros autores en español, desde Paco Ignacio Taibo II al Subcomandante Marcos, al igual que en otras lenguas extranjeras. Mi ensayo va a examinar el alcance e impacto de su obra policíaca en la cultura contemporánea globalizada, como uno de los principales “proyectos descolonizadores del género”, tal y como ha señalado Taibo II (1987: 38). Este análisis resulta especialmente pertinente en el contexto de la globalización económica y cultural, dada la muy extensa y diseminada obra policíaca de Vázquez Montalbán desarrollada a lo largo de tres décadas en novelas y cuentos (1972-2004), traducida a unos veinte idiomas, y adaptada en múltiples ocasiones tanto al teatro, como al cine y a la televisión, además de un sinnúmero de artículos, manifiestos, prólogos, conferencias y entrevistas sobre el género policíaco.¹

Mi análisis de la trayectoria de Vázquez Montalbán dentro de un contexto global se articula alrededor de dos núcleos principales; por un lado, en cuanto al propio desarrollo de su novelística, inmersa en unas corrientes históricas, ideológicas y económicas mundiales más allá de las fronteras geopolíticas nacionales, lo cual se refleja a su vez en la propia temática de su obra, siempre autoconsciente de su inclusión dentro de un orden internacional determinado y su atención a los procesos globalizadores; y por otro lado, en cuanto a la propia configuración de Vázquez Montalbán como autor, figura pública y referente intelectual dentro del mercado global. Propongo que la trayectoria de Vázquez Montalbán, plenamente inmerso en las tensiones de la sociedad capitalista tardía, representa un ejemplo de respuesta y resistencia frente a esas corrientes de política económica neoliberal y culturalmente homogeneizadoras y adaptables a las exigencias del mercado. Vázquez Montalbán se convertiría así en una figura emblemática de la lucha de resistencia contra los efectos negativos de la globalización, utilizando los mismos medios de comunicación masiva que la globalización económica y tecnológica pone a su alcance,

¹ Para un panorama general, véase la bibliografía presente en Colmeiro 1996.

de la misma manera que otras figuras mediáticas del mundo hispánico como pueden ser el Subcomandante Marcos o Manu Chao.²

Cuando la ciudad de Santo Domingo se llamaba oficialmente “Ciudad Trujillo” y O Ferrol se había rebautizado como “El Ferrol del Caudillo”, cuando Latinoamérica y España eran presas de feroces dictaduras militares con dictadores amparados por el paternalismo norteamericano y el mundo vivía bajo la amenaza de la guerra fría, oír hablar de novela policíaca hispánica podría hacer sonreír, sonrojar o enfurecer a cualquiera. No resultaba apropiado, creíble o permisible. Solo Sam Spade, Philip Marlowe, Poirot o Maigret, tenían licencia para investigar. El mundo hispano era diferente. Las razones que los críticos aducían para explicar esta situación de ausencia se basaban en el esencialismo étnico –la particular idiosincrasia latina frente al racionalismo y cientifismo anglosajón–, la predilección del público por los ambientes exóticos y escapistas alejados de la realidad cercana, o la profecía autocumplida –la falta de tradición autóctona, y por lo tanto la inverosimilitud literaria. Un artículo de Juan del Arco publicado en las páginas de *El Español* de Madrid en 1948 resumía ejemplarmente en su título esta situación: “El detective no puede llamarse Fernández”.

Sin embargo, habría otras razones de mayor peso que explicarían esta ausencia de una novela policíaca autóctona, como la falta generalizada en el ámbito hispánico de estados de derecho apoyados en un orden jurídico burgués que garantizase las libertades individuales, que es la base histórica e ideológica del género policíaco tradicional, y el añadido del estigma subliterario del género, de difícil legitimación por su empobrecido capital simbólico (Bourdieu 1983), que alejaba a los autores que aspiraban a mayores ambiciones literarias.³ Lo que sin duda no faltaba en el ámbito hispánico eran casos por investigar, y todas las previsiones sobre su supuesta inexistencia o imposibilidad en el mundo hispánico resultaron erróneas, como veremos mas adelante.⁴ El ocaso de las dictaduras y la iniciación de procesos de transición democrática en el mundo hispánico en los años setenta y ochenta del siglo XX, así como la apertura de nuevos canales internacionales de comercio y consumo cultural, allanarían el terreno para la irrupción

2 No es por ello casual que tanto Vázquez Montalbán como el Subcomandante Marcos hayan mostrado su aprecio por las canciones del cantante de ascendencia gallega Manu Chao, especialmente por su disco *Clandestino*, en que da voz a las anónimas víctimas de la globalización, como se aprecia en el tema titulado “Clandestino”: “pa’ una ciudad del norte yo me fui a trabajar / mi vida la dejé entre Ceuta y Gibraltar / soy una raya en el mar fantasma en la ciudad / mi vida va prohibida dice la autoridad / solo voy con mi pena sola va mi condena / correr es mi destino por no llevar papel / perdido en el corazón de la grande Babilón / me dicen el clandestino, yo soy el quebra ley / mano negra clandestina / peruano clandestino / africano clandestino / marihuana ilegal” (Vázquez Montalbán, *Marcos: El señor de los espejos*, 1999: 197-98).

3 Los cuentos policíacos naturalistas de Pardo Bazán o los cuentos policíacos “metafísicos” de Borges (Holquist 1983) representan casos excepcionales, que en ningún caso llegaron a generar una tradición autóctona del género.

4 Incluso un crítico tan agudo como Carlos Monsiváis todavía defendía en los años 70 –y además profetizaba– la inexistencia de la novela policíaca en México, luego antes de la irrupción de la novela policíaca de Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II en el horizonte literario: “In general terms, the practice of detective fiction in Mexico has been imitative, arbitrary, and forced. Those who cultivated it are scarce [...] and unconvincing [...]. One conclusion: in Mexico no such literature of plots and spies exists and it’s improbable that it could” (Stavans 1990: 8).

de la novela policíaca hispánica como uno de los instrumentos privilegiados para la crónica cultural del momento histórico. La celebración anual de la *Semana Negra* internacional de Gijón, dirigida por el escritor astur-mexicano Paco Ignacio Taibo II, es sólo la muestra más espectacular de la mayoría de edad de la novela policíaca hispana en la era global.⁵

Iniciamos este recorrido con un *flash-back*. En 1956 un intelectual vasco exiliado en la República Dominicana tras la guerra civil española termina su tesis doctoral en la Universidad de Columbia sobre la denominada era de Trujillo. Su nombre era Jesús de Galíndez. Escapado de la dictadura franquista en 1939, Galíndez se enfrenta ahora a la dictadura de Trujillo, y es presionado por agentes trujillistas para no publicar su libro, que constituía una denuncia abierta de la dictadura dominicana. Misteriosamente, Galíndez “desaparece” en Nueva York sin dejar rastro, para nunca más volver a aparecer. Poco a poco, varios de los implicados, cómplices, partícipes o testigos de la desaparición de Galíndez fueron también desapareciendo en situaciones similares. Se inició una investigación en el congreso de los EE UU sobre el caso Galíndez, a raíz de que no se supiese el paradero de un ciudadano norteamericano. Se sospechaba que el rapto y asesinato de Galíndez fue ordenado directamente por Trujillo que, con un fuerte *lobby* de presión en Washington, se sentía protegido para actuar con plena impunidad. El “caso Galíndez” recibió gran atención en los medios informativos de la época en todo el mundo, y aunque acabaría siendo el detonante del final del trujillismo unos pocos años más tarde, lo cierto es que se le echó tierra por encima al caso, para quedar como un misterio real nunca del todo resuelto, incluso hoy casi cincuenta años más tarde.

Un joven Vázquez Montalbán se enteró del caso Galíndez cuando era un recién llegado a la universidad de Ciencias de la Información de Barcelona a finales de los años cincuenta, y durante muchos años lo conservó como un referente moral del intelectual frente a la barbarie del siglo XX, testimonio de la impunidad de las torturas y los crímenes políticos, la lucha contra los imperialismos y la necesidad de memoria histórica como forma de resistencia. Reflejos de este interés de Vázquez Montalbán por Galíndez ya aparecían en forma embrionaria incluso en su primeriza novela *Yo maté a Kennedy*, iniciada en 1967 y publicada en 1972.

Hagamos ahora un *flash-forward*. Bastantes años más tarde, en 1990, Vázquez Montalbán publica finalmente su novela *Galíndez*, fruto de una larguísima gestación de varias décadas de maduración e investigación exhaustiva. *Galíndez* es la primera novela del autor que responde directamente a las proclamas de la emergente globalización desde una óptica posmoderna. *Galíndez* constituye un *tour de force* novelístico de enorme envergadura, una novela de investigación y de denuncia, en el que quedan implicados no sólo el aparato militar de Trujillo, el *laissez faire* de la España franquista y la amnesia histórica de la España socialista, sino también las oscuras tramas de los servicios secretos de los Estados Unidos, y la colaboración del Partido

5 Para Taibo II la relevancia actual del género policíaco en los países hispánicos se debe a que “te permite vincular el momento en que una sociedad rompe sus apariencias y se muestra tal cual es. Y en nuestros países, el policial te da un diagnóstico del poder” (Friera: 2005).

Nacionalista Vasco –e incluso del propio Galíndez– en los mismos, dentro de la común causa anticomunista. Es una novela fundamentalmente híbrida y poliédrica, donde comparecen y se mezclan heterogéneos ingredientes de la novela de investigación, personajes de la novela histórica, la indagación subjetiva de la novela de la memoria, el cuestionamiento de las grandes narrativas propio de la metaficción historiográfica postmoderna, el suspense del *thriller* político, y el imperativo moral de la literatura testimonial. No es casual que esta novela se publicara precisamente en 1990, cuando la moderna cara del nuevo orden mundial se empezaba a conocer con el nombre de globalización. Tras la caída del telón de acero, el ocaso de las ideologías, la aceleración de la historia y la erosión de la memoria, la intensificación de las comunicaciones y tecnologías, los flujos humanos a escala global, todo quedaba bajo un orden neoimperial supranacional que imponía una hegemonía política, económica y cultural. Ante este devastador panorama, Vázquez Montalbán parecía preguntarse: ¿Qué sentido tiene la resistencia moral frente a la lógica aplastante del mercado? ¿Puede la memoria histórica servir de antídoto a la erosión de la identidad cultural y del código ético frente a la impunidad?

En esta obra Vázquez Montalbán procede a la desterritorialización de la novela policíaca, tanto en cuanto a su redefinición de sus propias fronteras genéricas, como a su constante cruce de las fronteras geopolíticas. La acción de la novela se desplaza por una variedad de localizaciones globales, en rincones apartados de una geografía físicamente dispersa pero subrepticamente atada por complejas conexiones político-económicas. El tejido narrativo se constituye como un *collage* de viñetas también invisiblemente hilvanadas que reflejan las tensiones en la España autonómica, entre la periferia del País Vasco y el centralismo del Madrid socialista, en las tercermundistas provincias del imperio como Santo Domingo y su relación de dependencia de los centros neoimperiales del norte –Miami, Nueva York– y la invisible pero panóptica ciudad de Washington, desde donde se vigilan los movimientos de resistencia y se organizan las ocultas tramas de la Historia.

Galíndez es una novela de factura postmoderna, fragmentada, heteroglósica, contradictoria, repleta de fisuras narrativas y saltos temporales, autorreflexiva, permanentemente fluctuante y caleidoscópica, y al mismo tiempo, con enorme fluidez y una gran agilidad narrativa, repleta de intrigas y misterios que atrapan al lector en su red narrativa. A su vez, la constante fluctuación espacio-temporal de la novela replantea las conexiones históricas entre pasado y presente, así como entre metrópoli y colonia. *Galíndez* podría representar un modelo de una nueva novela policíaca hispánica, de carácter global, tanto por su constitución heterogénea transnacional y poliglósica, por su temática que analiza los vínculos políticos, ideológicos, económicos y culturales neoimperiales, como por su alcance y difusión mas allá de las fronteras nacionales, al alcanzar múltiples ediciones, ser traducida a ocho idiomas y recibir prestigiosos premios, entre ellos el Premio de las Letras, en España, y el Premio de Literatura de la Unión Europea. *Galíndez* ha dejado secuelas literarias y cinematográficas. La reciente y exitosa novela de género *La reina del Sur* (2002), de Arturo Pérez Reverte, otro *thriller* poliglósico transnacional que

refleja las oscuras conexiones transatlánticas globales, tiene su precursor en *Galíndez*. Por otro lado, la literatura de denuncia de la dictadura trujillista, que sigue una línea que va del libro *La era de Trujillo: un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*, firmado por el propio Jesús de Galíndez y publicado en 1956, hasta *Galíndez* de Vázquez Montalbán y las novelas históricas como *El tiempo de las mariposas* (1994) de Julia Álvarez, *Soldados de porcelana* (1997) de Horacio Vázquez Rial, o *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, serían sus herederas indirectas más claras. La reciente versión cinematográfica de la novela de Vázquez Montalbán llevada a cabo por Gerardo Herrero y titulada *El misterio Galíndez* (2003; *The Galíndez File* en inglés), una coproducción internacional hispano-americana bilingüe, en inglés y español, con un elenco artístico también internacional que incluye al norteamericano Harvey Keitel y a la inglesa Saffron Burrows, rodada en España, Cuba y Canadá, refleja a la vez la creciente erosión del “cine nacional” y amplía aún más el alcance global de esta narrativa.

Si bien *Galíndez* es la novela en singular de Vázquez Montalbán que quizás mejor represente la globalización de la novela policíaca en el mundo hispano en sus múltiples aspectos, la totalidad de su obra policíaca se hace eco de los procesos de globalización en línea progresivamente ascendente. El personaje literario que precede a Galíndez y que hizo internacionalmente conocido a Vázquez Montalbán, el detective privado Pepe Carvalho, ha dado origen a una extremadamente popular serie narrativa de más de treinta años de vida. Desde el mismo comienzo de la serie Carvalho, existe en ella ya una muy clara conciencia de pertenencia a un orden mundial político y económico ya preestablecido, determinado por el reparto geopolítico de la guerra fría en dos bloques ideológicos. La primera novela de Carvalho, *Yo maté a Kennedy*, se gesta en un momento de crisis de ese orden mundial, cuando las posibilidades de resquebrajar el orden establecido desde dentro parecían verdaderamente posibles. El personaje de Pepe Carvalho surge en *Kennedy* como respuesta a los acontecimientos globales de 1968; más concretamente, como respuesta a la frustración de las grandes expectativas despertadas entre los intelectuales españoles de entonces a raíz del mayo francés, la primavera de Praga, las revueltas tras la sangrienta masacre de Tlatelolco en México, y el eco amortiguado por la censura de todos aquellos movimientos internacionales contestatarios, pacifistas y anti-imperialistas en los años finales de la dictadura franquista.

Vázquez Montalbán escribió *Kennedy* durante la etapa estética autodenominada por su autor como “escritura subnormal”, en los años de la angustiada y exasperante recta final del franquismo, cuando a las contradicciones de ser un intelectual de oficio en una sociedad de consumo gobernada por los medios de comunicación de masas se le sumaba la contradicción fundamental de vivir en una distópica sociedad amordazada sin libertad y sin salida posible. La estética de la “subnormalidad” es la respuesta que Vázquez Montalbán ofrece para encararse a esa realidad de pesadilla, viviendo las contradicciones de ser un escritor amordazado en un Estado sin derecho. La escritura vanguardista “subnormal” es el resultado de su desconfianza en el lenguaje del poder, la aniquilación subversiva de los códigos de comunicación establecidos y las formas

narrativas tradicionales. En consecuencia, *Kennedy* es una novela de carácter experimental que no hace concesiones al lector, pues desafía las convenciones narrativas y no respeta las barreras genéricas que cabría encajar dentro de los presupuestos de la llamada “anti-novela”.

El ideario del *Manifiesto subnormal* de Vázquez Montalbán se podría representar esquemáticamente bajo la fórmula del trinomio o *mènage-à-trois* Marat-Sade-Franco que el propio autor conceptualizó repetidamente. Al binomio de la célebre representación metateatral de Peter Weis, *Marat/Sade*, Vázquez Montalbán le añade la figura de Franco espiando tras las cortinas. En este nuevo reparto, Marat representaba la revolución colectiva y política, Sade la revolución individual y moral, y Franco el papel de vigilante y freno censor. Estas figuras actúan como referentes ideológicos y metafóricos de una situación histórica global: el período de guerra fría en que el reparto de poderes —o superpoderes— se realiza como una derivación deformada de aquellos principios, el imperio soviético revolucionario, el imperio americano del individualismo y, en tercer plano, Franco, como autoproclamado centinela de los valores espirituales frente a la decadencia de Occidente.

Fruto de este simbólico *mènage-à-trois*, Carvalho sería uno de los primeros intelectuales “subnormales” y desencantados presentes en la carrera literaria de Vázquez Montalbán, consciente de su condición de parálíticos, mutilados, impotentes frente a una cultura represiva, y consciente del fracaso de una propuesta de vanguardia, reducidos a ser anomalías permitidas dentro del sistema. Recordemos la “prehistoria” de la trayectoria vital de Pepe Carvalho, que comenzó como intelectual del partido comunista y prisionero antifranquista, después como profesor universitario emigrado en Estados Unidos, antes de ser enganchado por la CIA, primero como colaborador más o menos inocente y luego como cínico agente internacional con licencia para matar.⁶ Sus misiones lo llevan a los más recónditos lugares de Europa, Asia y América Latina.

Años más tarde, el ex agente rememorará cínicamente en la novela *El premio* su intervención en la República Dominicana post-trujillista:

Recordaba un viaje entre Santo Domingo y Sosúa en los tiempos en que estaba tratando de derrocar a Bosch en beneficio de Balaguer, a pesar de que había tratado fugazmente a Bosch en un congreso de rojos en el que le había infiltrado la CIA [...] lo derrocaron los americanos con la ayuda de Carvalho, aunque él se negara a presenciar el momento estricto del derrocamiento: ojos que no ven corazón que no siente y al fin y al cabo la inteligencia de todo progresista latinoamericano se demuestra asumiendo que está condenado a perder. (Vázquez Montalbán, *El premio*, 1996: 64)

6 No deja de ser significativo al respecto el paralelo de la biografía de Carvalho con la trayectoria de Galíndez, también un intelectual de la resistencia antifranquista y emigrado que se adapta y acaba trabajando para los servicios secretos del denominado imperio americano.

La serie Carvalho se constituye propiamente como tal a partir de *Tatuaje* (1974), con Carvalho reciclado como detective privado en Barcelona, en la recta final del franquismo. Pepe Carvalho se convierte en un disidente de ideologías y de grandes narrativas, desencantado, desclasado, descreído y de vuelta de todo, posicionado en un punto de vista marginal y transversal, convertido en un *voyeur* social y barómetro de la moral circundante, que Vázquez Montalbán instrumentaliza para ofrecer una radiografía vívida y satírica de la cultura contemporánea. El redescubrimiento en *Tatuaje* de este personaje instrumental mestizo, gallego-catalán-americano, ni de aquí ni de allá –“in-between” según la actual denominación de Bhabha–, nómada fronterizo que se moverá por los barrios de Buenos Aires, Ámsterdam o Bangkok con la misma facilidad que en Barcelona, posibilita una óptica desde los márgenes que sirve de vértice para una nueva poética urbana a partir del desguace de las convenciones de la novela negra. Pepe Carvalho se constituye como un nómada cultural, un vagabundo intelectual, urbano *flâneur* postmoderno e itinerante mestizo resultado de la intersección de tradiciones culturales y siempre situado en las zonas fronterizas, en los márgenes de lenguas, culturas, ideologías y nacionalidades. Es el sujeto nómada hispánico por antonomasia, el gallego emigrante trasatlántico, trasplantado a Estados Unidos, pero también es el “polaco” catalán con nombre portugués cuando viaja a Madrid, viajero metafórico y real a los Mares del Sur, a Bangkok, al Cono Sur, siempre buscando ese lugar del que no quiere regresar, permanentemente nómada de sí mismo. Y como nómada cultural, es también un tráfugo incómodo para las convenciones sociales, culturales, políticas y morales de su tiempo.

Con la serialización de Carvalho, Vázquez Montalbán va a dar un gran salto copernicano de la subnormalidad a la serie negra que representa su entrada en la era de la postmodernidad y la globalización, coincidente con el final del franquismo y el comienzo de la Transición democrática. La constitución de la serie Carvalho como tal evoluciona así de una estética de vanguardia propia de la Modernidad a una estética postmoderna firmemente afianzada en una fuerte línea narrativa que mezcla géneros y culturas *high/low*, y juega con las convenciones genéricas de manera irónica, autorreflexiva y desconfiada de las grandes narrativas de la historia.

La original aportación de la narrativa policíaca de Vázquez Montalbán reside en su radical hibridez genérica, en la que tiene cabida el análisis político social y cultural del mundo contemporáneo, la preocupación por los desequilibrios en las relaciones de poder Norte-Sur, la política de bloques y las nuevas corrientes globalizadoras, los flujos migratorios, y el imaginario narrativo del viaje. De igual manera que en *Galíndez* la acción se desplazaba del País Vasco o Madrid a Nueva York, Miami o Santo Domingo, en las novelas de Carvalho el detective ha de investigar una serie de misterios en diferentes rincones del planeta que lo llevan finalmente a revelar su verdadero alcance político y social: la realidad de la emigración proletaria en Ámsterdam (*Tatuaje*, 1974), el turismo de masas y la evasión de capitales en Tailandia (*Los pájaros de Bangkok*, 1983; *Roldán, vivo o muerto*, 1994), la realidad miserable del trópico caribeño (*La rosa de Alejandría*, 1984), o los desaparecidos por la Junta militar en Argentina y la nueva conquista

inversionista española de América Latina (*Quinteto en Buenos Aires*, 1997; *Milenio Carvalho I y II*, 2004). La creación de nuevas identidades políticas, militares y económicas supranacionales, con la entrada de España en la OTAN y su plena incorporación en la Unión Europea, encuentra su respuesta en una lúcida y caricaturesca imagen de Europa como un club social para ricos frente a la presión demográfica inmigratoria en *El balneario* (1986). La original perspectiva montalbana, cargada de lucidez y afilada ironía, presta especial atención a las manifestaciones de la cultura popular y las prácticas de la vida cotidiana. Temas a primera vista triviales, como el deporte, la gastronomía o la moda, son objeto de atención y de reflexión crítica a partir de las cuales se revelan otras claves interpretativas de la realidad. Carvalho se convierte en el ojo crítico a través del cual el autor ofrece su radiografía cultural del momento histórico. Así, una simple observación gastronómica puede dar pie a una reflexión sobre la globalización cultural, la imposición de homogeneidad y la erradicación de la diferencia, siempre desde una perspectiva profundamente irónica:

—A mí me sacan de la hamburguesa, y me pierdo.

Y eso que aún no estamos en la OTAN, pensó Carvalho. En cuanto nos metan en la OTAN lo primero que van a instalar van a ser oleoductos de catsup y de mostaza. (Vázquez Montalbán, “El barco fantasma”, 1987: 7)

Igualmente, Vázquez Montalbán ha examinado de cerca en la serie Carvalho la imparable globalización de Barcelona, recurriendo a la imagen de la reconstrucción de la ciudad como metáfora de los cambios acaecidos durante el período de la postransición democrática marcada por la globalización, especialmente intensificados desde la entrada de España en organizaciones supranacionales, como la OTAN y la Unión Europea. Así, ha reflejado la esencial desigualdad del fenómeno global de los flujos de masas, entre el turismo del Norte y la inmigración del Sur —*El delantero centro será asesinado al atardecer* (1988)—, y la transformación de la ciudad en un escenario de espectáculo para consumo global a raíz de los Juegos Olímpicos —*El laberinto griego* (1991), *Sabotaje olímpico* (1993), *El hombre de mi vida* (2000)— con el enorme impacto local consiguiente. Quim Aranda resume así el resultado de la globalización ideológica, política, económica y cultural en el umbral del nuevo milenio, a propósito de *El hombre de mi vida*:

Tiempos globales definidos por el alma de globalizadores, tiempos en los que no encajan ni los *outsiders* ni los nacionalistas, donde estos son manipulados con tierras prometidas y nuevas religiones: Globalizadores antes de un pelaje, ahora de otro, siempre de la misma calaña, porque “las centrales de policía ni se crean ni se destruyen, simplemente repintan sus fachadas”. Y quien dice “centrales de policía” dice conversos al economicismo triunfante. (Aranda 2000)

Tanto en sus novelas policíacas como en el resto de sus escritos y declaraciones, Vázquez Montalbán manifiesta un posicionamiento ideológico que reclama el derecho a la disidencia y a la réplica al sistema. Se sitúa así más allá de las ambiguas posiciones intermedias ante la globalización por parte de ciertos críticos culturales como García Canclini, pues Vázquez Montalbán desconfía de los radicales planteamientos “binaristas” y se muestra más interesado en descifrar los procesos de hibridación multicultural y las transacciones e interacciones transnacionales que en profundizar en las prácticas de confrontación y transformación de los desequilibrios de fuerzas:

Ni los grupos hegemónicos se dedican exclusivamente a dominar y destruir, ni los oprimidos a resistir y enfrentar. [...] Aunque ciertas confrontaciones tengan el aspecto de simple oposición y la globalización exaspere desigualdades (y cree otras), ningún grupo actúa todo el tiempo como si la vida social se redujera a una guerra incesante. (García Canclini 2000: 87).⁷

No debe resultar extraño, por ello, que la despedida final de la serie –*Milenio Carvalho I y II*–, novela anunciada con casi treinta años de anticipación y publicada póstumamente en 2004, sea precisamente un largo periplo alrededor del mundo contemporáneo que examina el triste legado del colonialismo europeo en cuatro continentes, al tiempo que constituye una furibunda reflexión crítica sobre los efectos nocivos de la globalización desde una perspectiva que podríamos calificar de postcolonial. Así, la novela, frente a la mirada complaciente y exotizante de la literatura de viajes colonial, va tomando la presión al clima actual de violencia política en el medio-oriente, las ofensivas del terrorismo y el contraterrorismo, el paisaje después de la batalla en Afganistán, alcanzando incluso los paraísos perdidos orientales, las antípodas, la postergada eterna promesa americana del Cono Sur y Brasil, para terminar en la miserable y terrible realidad del África negra antes de volver al punto de partida inicial. En palabras del autor, “*Milenio* no es sólo un viaje geopolítico, sino una angustiada peregrinación laica por un mundo cada vez más hipócritamente religioso, convocados todos los días los dioses para justificar guerras santas y hegemonías económico-militares” (Vázquez Montalbán, “La historia de *Milenio*”, 2002). *Milenio* presenta toda una galería humana de verdugos y víctimas de la globalización. Se trata

7 Manuel Vázquez Montalbán reitera su posición en términos similares a los de su personaje de ficción: “Y sin embargo, 10 años después de la caída del muro de Berlín y la ruina de los paisajes de socialismo real, crece una conciencia crítica del nuevo desorden internacional y manifestaciones de una nueva sensibilidad internacionalista enfrentada críticamente a los presupuestos nebulosos de la globalización. Están consolidándose las raíces de un nuevo conflicto y el sentido del compromiso en el futuro estará marcado por la dialéctica entre el globalizador y el globalizado, transustanciación histórica de la antigua pugna entre el amo y el esclavo” (Vázquez Montalbán, “Un nuevo internacionalismo”, 2000). Véanse también los siguientes artículos y declaraciones: “Ciudadanos para el cambio” (Vázquez Montalbán 1999), “Respuesta de Manuel Vázquez Montalbán. Carta de un estudiante preso a Vázquez Montalbán [Agustín Ávila]” (Vázquez Montalbán 2000), y el artículo de Hèctor Brau “Manolo dixit” (2003).

de la nueva fase neocolonial de un nuevo orden internacional que produce una desigual división de poderes entre los sujetos y los objetos de la globalización, como resume unos de los personajes de la novela, el brasileño y conocido teólogo de la liberación Frei Betto: “La misma palabra ‘globalización’ es, aparentemente, sólo descriptiva de unas relaciones de producción e intercambio realmente globalizadas. Pero no lo dice todo. Porque en esa supuesta obviedad enunciativa, unos son los globalizadores y otros los globalizados” (Vázquez Montalbán, *Milenio Carvalho II*, 2004: 266).

Construida como un conglomerado *collage* de discursos heterogéneos y heteroglósicos, en los que tiene cabida el análisis político y cultural, la cita, la autorreflexividad y la parodia, la serie Carvalho propone un nuevo modelo de novela policíaca postmoderna que ha atravesado las fronteras culturales nacionales y lingüísticas. Tanto en el ámbito latino, como en el europeo, su influencia ha sido muy importante. Como los más grandes creadores revolucionarios, Vázquez Montalbán trastocó el género policíaco, lo redefinió, y se convirtió al mismo tiempo en su nuevo prototipo, el referente ejemplar de una nueva manera de hacer novela policíaca en español. Su obra ha contribuido de manera esencial a la legitimación del género policíaco, especialmente en el mundo hispánico y en el sur de Europa, desde Grecia a Portugal, sin olvidar Francia e Italia, donde Vázquez Montalbán llegó a ser un intelectual ídolo de masas, y sus libros obligatorios *best-sellers* en todos los quioscos, como se ha señalado en su traducción al italiano (Lyra 2006). Es incalculable su influencia sobre la obra de muchos novelistas policíacos contemporáneos, tanto en español (Francisco González Ledesma, Juan Madrid, Eduardo Mendoza, Paco Ignacio Taibo II) como en otras lenguas.⁸ Como reciente botón de muestra del alcance global y la influencia de la obra policíaca de Vázquez Montalbán, durante el mes de enero de 2006 se celebró en Barcelona un homenaje internacional en su honor por parte de novelistas policíacos europeos, tales como el griego Petros Márkaris, la americano-italiana Donna Leon, y la portuguesa-angoleña Filipa Melo, entre otros muchos, que se consideran deudores de la serie Carvalho. Así lo expresaba Márkaris, cuyas palabras bien pudieran aplicarse a tantos otros continuadores de la obra del novelista pionero catalán: “De Vázquez Montalbán aprendí a mirar la ciudad y, sobre todo, a utilizar el sarcasmo y el cinismo como forma de supervivencia. Él, que como yo vivió bajo un régimen opresivo, me enseñó cómo incluir la política dentro de la novela” (Obiols 2005).⁹

De todas las proclamaciones de adhesión a la obra policíaca de Vázquez Montalbán, sin duda una de las más sorprendentes ha sido la protagonizada por el Subcomandante Marcos, jefe del

8 Para un análisis de la estrecha relación de Taibo con Montalbán, véase Colmeiro 2001. La nómina de autores que se adhirieron al homenaje a Carvalho en su vigésimoquinto aniversario incluyó desde escritores situados en posiciones ideológicas antagónicas, como Fernando Savater o Mario Vargas Llosa, a escritores de posiciones estéticas divergentes, como Pere Gimferrer o Jorge Amado. Véanse los dos libros colectivos *A Carvalho y Vázquez Montalbán. Dedicatorias I y A Vázquez Montalbán y Carvalho. Dedicatorias II* (1987).

9 Para un catálogo de adhesiones apasionadas hacia la obra de Vázquez Montalbán por parte de la intelectualidad italiana, véase *Il viaggio in Italia* de Hado Lyra (2004).

movimiento de liberación zapatista en Chiapas (FLZN). Lo cierto es que el autor y el revolucionario, a pesar de las evidentes diferencias que separan a un intelectual burgués europeo de un armado revolucionario indigenista latinoamericano, han compartido gustos literarios, una sólida formación política e intelectual, y muy similares planteamientos y posiciones críticos frente a la globalización. De hecho, uno de los libros de Vázquez Montalbán más combativos sobre la globalización, *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995), es un referente repetido en los comunicados de Marcos. A lo largo de los años de la revuelta zapatista, ambos han mantenido una relación de intercambio intelectual, fundamentada en el interés y el aprecio mutuos, y marcada por la ironía y la agudeza. Convendría hacer un relato de las comunicaciones mantenidas entre ambos, ya que revela la utilización táctica de los medios que la globalización pone al alcance de todos, pero desde una postura crítica, de oposición a los efectos negativos del impuesto comercio global. Al poco tiempo del levantamiento en Chiapas, Marcos confesó insospechadamente en una entrevista al canal público español (TVE) que había decidido dejar de leer las novelas de Carvalho porque excitaban apetitos que no podían ser satisfechos en la selva. Vázquez Montalbán tomó nota del mensaje de ultramar y se solidarizó con Marcos en un recíproco guiño irónico no carente de simpatía. Como él mismo escribiría años más tarde con su característica nota sardónica, después de leer varios testimonios en los que se documentaban las condiciones reales en las que vivían los integrantes del movimiento, se hace consciente del deber ético de no contribuir al desánimo de los indígenas luchadores contra la globalización: “comprendí que Carvalho y sus manías gastronómicas podían constituir una quinta columna, más peligrosa que todos los impugnadores del subcomandante juntos” (Vázquez Montalbán, *Marcos: El señor de los espejos*, 1999: 21). Por tal motivo, Vázquez Montalbán publicó un escrito en *El País* en 1997, “en que le prometía al subcomandante incluir cocina de supervivencia o precolombina en mis novelas, comidas profundas en la selva Lacandona. (“Ciudadanos para el cambio, 1999). La respuesta de Marcos no se hizo esperar. Al poco tiempo Marcos escribió una carta dual a Pepe Carvalho y Vázquez Montalbán, reconociéndose fervoroso lector y admirador de su saga policíaca, e invitándolo a un encuentro en la Sierra Lacandona. En su carta, el Subcomandante Marcos también se confesaba como autor policíaco a imitación de las hazañas de Pepe Carvalho:

No le guardo rencor por la tortura que significó para mí, en aquellos primeros años de montaña (1984-1990) la lectura de sus aventuras gastronómicas, policíacas y amorosas. Tan no le guardo rencor que estoy preparando un largo texto que, seguro estoy, hará las delicias de chicos y grandes cuando vean que el Pepe Carvalho y el Sup resuelven, por globalizada correspondencia, un complicado caso criminal [...]. (Marcos 2004: 23).

Vázquez Montalbán, para quien la revolución zapatista había sido objeto de gran atención desde sus inicios, continúa la “globalizada correspondencia” enviándole un lote de libros a la

selva Lacandona, en espera de un futuro encuentro. A principios de 1999, Marcos se comunica nuevamente y conciertan el encuentro en la selva, adonde el autor catalán le llevará alguno de sus libros, amen de una muestra representativa de chorizos y turrones españoles para suplir las necesidades espirituales y materiales. De la serie de conversaciones que se produjeron en ese encuentro, Vázquez Montalbán dio a luz un libro-reportaje, *Marcos: el señor de los espejos* (1999) y toda una serie de escritos y conferencias en las que reflexionaba sobre el movimiento zapatista como metáfora de la resistencia frente a la globalización. El encuentro también daría pie a un malogrado proyecto de colaboración narrativa. Marcos, letrado con veleidades literarias, le propuso a Vázquez Montalbán escribir una novela policiaca a medias, algo que el autor catalán aceptó de buen grado, pero el proyecto no se pudo llevar a cabo debido a su prematura muerte.¹⁰ El propio Marcos recordaba este naufragado proyecto en su emotiva carta leída en la Feria del libro de Guadalajara en 2004, proyecto que finalmente realizó con Paco Ignacio Taibo II, como homenaje póstumo al autor catalán:

En alguna misiva le propuse a Don Manuel Vázquez Montalbán escribir una novela policiaca “a la limón”, con unas partes escritas en las montañas del sureste mexicano y otras en las Ramblas catalanas. El aceptó, aunque, lo confesó alguna vez, no tenía la menor idea de cómo eso sería posible. Yo tampoco, pero esto ya no lo supo. Próximamente el Sistema Zapatista de Televisión Intergaláctica, “la única televisión que se lee”, transmitirá el primer capítulo de una serie policial que como todo lo zapatista, tiene un futuro incierto. Es el pequeño homenaje que, durante meses, le hemos preparado a él. Seguramente será poco, y la calidad literaria no se acercará siquiera a sus magníficas producciones, pero es nuestra forma de hacerle saber, a quienes lo acompañaron en vida, que, cuando abrimos alguno de sus muchos libros, no sólo lo leemos, también y a nuestro modo, cruzamos hacia él, es decir, lo abrazamos. (Marcos 2004)

Efectivamente, la novela apareció en forma serializada con el título de *Muertos incómodos. Falta lo que falta* en el periódico mexicano *La Jornada* a lo largo de doce semanas, entre finales de 2004 y principios de 2005, y posteriormente se publicó como libro en múltiples ediciones y en traducciones a otros idiomas. La versión cibernética de la novela se hizo también inmediatamente disponible en su totalidad en muchas páginas gratuitas de Internet alrededor del globo. *Muertos incómodos* constituye un experimento literario y de estrategia política en la era de la globalización, como producto de la colaboración a distancia entre dos autores, utilizando el correo electrónico, internet y la prensa periódica para difundir una visión crítica, y hasta incluso abiertamente panfletaria, de la realidad globalizada.

10 Para amplificar su mensaje mediático, Marcos ya había enviado anteriormente unos versos suyos al cantautor español Joaquín Sabina, otro declarado crítico de la globalización, con la intención de que los convirtiera en una canción escrita a medias. Esta canción aparecería en su disco *Dímelo en la calle* (2002) con el título “Como un dolor de muelas”.

En la novela “escrita a cuatro manos” se difuminan los contornos genéricos tradicionales en un conglomerado híbrido, con elementos de novela policíaca, el testimonio y el panfleto. Es una novela de desaparecidos y detectives marginales, de víctimas y fantasmas, de crítica abierta al neoliberalismo, la sociedad patriarcal, y todas las formas de subyugación. Como las propias novelas policíacas de Vázquez Montalbán, *Muertos incómodos* está constituida como un *collage* narrativo de diferentes lenguajes heterogéneos en el que tienen cabida la reflexión política, la crónica social, el humor, la parodia e incluso, en un evidente guiño a la serie Carvalho, la gastronomía cultural. Novela policíaca cervantina y postmoderna, llena de citas intertextuales, personajes históricos reales y metaficticiales, en los que las figuras de Carvalho y Vázquez Montalbán aparecen repetidamente de manera fantasmagórica, como otros muertos incómodos que se resisten a desaparecer en la novela, y que envían notas desde la ultratumba, a la manera de un Capitán Nemo postmoderno. Es así que el narrador llega finalmente a preguntarse “¿Era todo el guión de una novela de Manuel Vázquez Montalbán con Carvalho en México?” (capítulo 8). De esta manera, la novela policíaca, de forma similar a las canciones de Manu Chao o los propios comunicados de Marcos, se convierte en un puente de acercamiento, de encuentro y de hibridación cultural, de instrumento de intervención pública en la sociedad y de reivindicación social, de crítica a la globalización y, a la vez, de resistencia a la imposición de homogeneidad, utilizando los mismos medios que la globalización ha puesto a su alcance.

En el ámbito popular, al igual que en el literario o el académico, la obra de Vázquez Montalbán también ha tenido un alcance global y ha sido objeto de mitificación y de *comodificación*.¹¹ La serie Carvalho ha sido llevada al cine y a la televisión repetidas veces, con mayor o menor fortuna y hasta en múltiples versiones, dirigida por directores españoles como Bigas Luna y Vicente Aranda, argentinos como Adolfo Aristarain y Luis Baroné, los franceses Philippe Vernault, Emmanuelle Cuau, Fabrice Cazeneuve y Laurent Jaoui, el argelino Merzak Allouache, y el italiano Franco Girardo, y ha gozado de un reparto artístico internacional con actores españoles, italianos, franceses y portugueses. Dado el enorme éxito popular de la serie Carvalho y su repercusión a nivel internacional en otros soportes extraliterarios, se podría decir que Pepe Carvalho ha superado los límites de la página impresa para entrar en la galería de mitos colectivos contemporáneos. De hecho, la fama de Pepe Carvalho ha traspasado las páginas de ficción de su autor, para aparecer fantasmalmente en las obras de otros autores contemporáneos, tales como Juan Madrid, Jorge Martínez Reverte y Andreu Martín en España, o Paco Ignacio Taibo II (*La vida misma*, 1987) en México. En Italia, Andrea Camilleri ha nombrado a su investigador Montalbano, en directo tributo a la obra del autor catalán. De esta manera, Carvalho ha conseguido situarse en el olimpo de los mitos colectivos populares del siglo XX de los que se alimentaba la educación sentimental y la literatura de Vázquez Montalbán. Algo que ocurre

11 Sobre la orquestación comercial del “Año Carvalho” por parte de Planeta y su construcción mediática como fenómeno global, véase Colmeiro 2001.

pocas veces. Pepe Carvalho ha logrado trascender los límites del hecho estrictamente literario para convertirse en un auténtico fenómeno cultural a escala global.¹²

El alcance del fenómeno cultural “Carvalho” a nivel internacional se extiende de lo más sublime a lo más *kitsch*. A Carvalho se le han dedicado sonetos, así como infinidad de artículos y tesis doctorales; se le han organizado páginas *web* y congresos literarios, al igual que se le han hecho caricaturas, canciones, historietas, adaptaciones teatrales, televisivas y cinematográficas, e incluso lo han comercializado en forma de rompecabezas de mesa, cuadernos de notas, postales, libros conmemorativos o lujosas enciclopedias gastronómicas de regalo. En resumen, la serie policíaca de Vázquez Montalbán se desarrolla en una tensión permanente entre la *comodificación* como mercancía exportable, como los chorizos o los turrónes, y la legitimidad de su canonización literaria, ofreciendo al mismo tiempo una irónica galería de respuestas críticas frente a los efectos negativos de la globalización. A falta de respuestas concluyentes, restan, sin embargo, las preguntas abiertas.

No hay verdades únicas, ni luchas finales, pero aún es posible orientarnos mediante las verdades posibles contra las no verdades evidentes y luchar contra ellas. Se puede ver parte de la verdad y no reconocerla. Pero es imposible contemplar el mal y no reconocerlo. El Bien no existe, pero el Mal me parece o me temo que sí. (Vázquez Montalbán, *Panfleto desde el planeta de los simios*, 1995: 145)

Bibliografía citada

- Aranda, Quim (2000). “Carvalho contra los globalizadores”. En: *La página web sobre Manuel Vázquez Montalbán*, 21 de abril. Web, 26 de octubre de 2006.
- Arco, Juan del (1948). “El detective no puede llamarse Fernández”. En: *El Español* [Madrid] 18 de septiembre.
- Bhabha, Homi (1994). *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production*. Nueva York: Columbia University Press.
- Brau, Héctor (2003). “Manolo dixit”. En: *La Vanguardia*, 26 de octubre.
- Colmeiro, José F. (1996). *Crónica del desencanto: La narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Coral Gables: University of Miami, North-South Center.

12 Muchos comentaristas han hecho hincapié en este aspecto. Para Fernando Valls, Carvalho pertenece a la memoria colectiva, “es el personaje literario no sólo más célebre, sino también uno de los más consistentes de los surgidos durante los infinitos años de transición política. Para mí, y creo que para muchos lectores, es uno de esos *rosebuds* (el neologismo es de M. V. M.) imprescindibles de estos últimos años” (1997). Santos Sanz Villanueva, refiriéndose a Carvalho, afirma: “Ha dejado de ser un personaje literario [...] para convertirse en un conocido [...]. Centenares de miles de personas lo conocen por los libros o por la televisión” (2000).

- Colmeiro, José F. (2001). “The Hispanic (Dis)Connection: Some Leads and a few Missing Links”. En: *Journal of Popular Culture*, nº 34.3, 51-68.
- García Canclini, Néstor (2000). *La globalización imaginada*. México D.F.: Paidós.
- Friera, Silvina (2005). “El libro que hicimos es un llamado de atención del EZLN”. En: *Página/12*, 23 de agosto.
- Holquist, Michael (1983). “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction”. En: Glenn N. Most y William E. Stone (eds.). *The Poetics of Murder*. San Diego: Harcourt.
- Lyra, Hado (2004). *Il viaggio in Italia. Omaggio del Premio Grinzane a Manuel Vázquez Montalbán*. Piacenza: Frassinelli.
- Lyra, Hado (2006). *El estigma de aquella adolescencia*. Manuscrito inédito.
- Marcos, Subcomandante (2004). “A Manuel Vázquez Montalbán”. En: *Cartas y comunicados del EZLN*. Texto enviado por el Subcomandante Marcos del EZLN, para ser leído en el homenaje que se rindió a Manuel Vázquez Montalbán en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Jalisco, México, el 28 de noviembre del 2004. Web, 26 de octubre de 2006.
- Marcos, Subcomandante y Taibo II, Paco Ignacio (2004/2005). *Muertos incómodos (Falta lo que falta)*. En: *La Jornada*, 5 de diciembre de 2004 a 20 de febrero 2005.
- Obiols, Isabel (2005). “Los novelistas policíacos europeos rastrear los escenarios de Carvalho”. En: *El País*, 22 de enero.
- Sanz Villanueva, Santos (2000). “Carvalho, pequeñoburgués”. En: *El Mundo*, 19 de abril.
- Stavans, Ilán (1990). “An Appointment with Hector Belascoarán Shayne, Mexican Private Eye (A Profile of Paco Ignacio Taibo II)”. En: *Review of Latin American Literature and Arts*, nº 42, 5-9.
- Taibo II, Paco Ignacio (1987). “La ‘otra’ novela policíaca”. En: *Los Cuadernos del Norte*, nº 8.41, 36-41.
- Valls, Fernando (1997). “La comedia humana de Carvalho”. En: *El País, Edición de Cataluña*, 30 de junio.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1987). “El barco fantasma”. En: *Historias de fantasmas*. Barcelona: Planeta, 61-113.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1995). *Panfleto desde el planeta de los simios*. Barcelona: Crítica.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1996). *El premio*. Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1999). *Marcos: El señor de los espejos*. Madrid: Santillana.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1999). “Ciudadanos para el cambio”. En: *El País*, 22 de diciembre.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2000). “Respuesta. Carta de un estudiante preso a Manuel Vázquez Montalbán [Agustín Ávila]”. En: *La página web sobre Manuel Vázquez Montalbán*, marzo. Web, 26 de octubre de 2006.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2000). “Un nuevo internacionalismo”. En: *El País, Revista de Agosto*, 2 de Agosto.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2002). “La historia de *Milenio*”. En: *El País*, 3 de agosto.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2004) *Milenio Carvalho*. Dos volúmenes. Barcelona: Planeta.

- VV.AA. (1987). *A Carvalho y Vázquez Montalbán. Dedicatorias I*. En: *Carvalho 25 años*. Estuche Conmemorativo. Barcelona: Planeta.
- VV.AA. (1987). *A Vázquez Montalbán y Carvalho. Dedicatorias II*. En: *Carvalho 25 años*. Estuche Conmemorativo. Barcelona: Planeta.

Àlex Martín Escribá, Javier Sánchez Zapatero

La narrativa policíaca de Francisco González Ledesma Méndez y Barcelona, desencanto y memoria

De la censura a Silver Kane

Francisco González Ledesma ha sido tradicionalmente incluido en el grupo de autores españoles que protagonizaron la eclosión de los modelos de novela negra durante el final de la década de 1970 y el principio de la de 1980, reactivando una corriente literaria cuya evolución había sido abruptamente sesgada por la implantación de la dictadura tras el desenlace de la Guerra Civil. Durante el franquismo, apenas se permitió la publicación y la distribución en el país de obras basadas en tramas policíacas. Ordenada bajo un férreo sistema militar, la España de la época no podía tolerar la existencia de crímenes o cualquier otro tipo de delito, pues su sola mención podía llegar a ser interpretada como muestra de debilidad del régimen. Como ha señalado de forma irónica el propio González Ledesma, en España “no existían suicidas, atracadores, asesinos, policías corruptos, jueces venales, señoritas que enseñaran la liga ni cuernos de sólida implantación [...]”: era un país dignísimo en el que maldita falta hacía una trama policíaca” (*Historia de mis calles*, 2006: 444). Joan Ramón Resina ha explicado la ausencia de literatura negra refiriéndose, además de a la inexistencia de una tradición policíaca hispánica, al escaso interés que la violencia oculta, inherente a toda obra del género, podía tener “en una sociedad constituida por una violencia transparente y legitimadora” (1997: 44).

Ante semejante panorama —que sólo permitió algunas excepciones como las protagonizadas por Mario Lacruz, Tomás Salvador o Francisco García Pavón—,¹ hubo de esperarse al final de la dictadura para configurar una tradición de novela negra española, como ha afirmado sarcásticamente Albert Buschmann:

1 Mario Lacruz escribió *El inocente* en 1952, mientras que Tomás Salvador fue el autor de las obras *Los atracadores* (1955) y *El charco* (1969). Francisco García Pavón, por su parte, fue el más renombrado escritor de literatura policíaca durante el franquismo gracias a la creación de la serie de novelas protagonizadas por el jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso, Manuel González, alias Plinio, y su ayudante, el doctor Lotario. Con su saga, influida por el realismo sociológico de Simenon, García Pavón logró establecer un retrato costumbrista de la España de provincias de la dictadura y, sobre todo, una dialéctica constante entre un pasado al que se vuelve con nostalgia e idealismo y un presente que se identifica con los modos de vida urbanos y los cambios experimentados en la época. La fijación por reflejar los formas de vida y los tipos humanos de la sociedad rural y las constantes reflexiones sobre el paso del tiempo hace que la resolución del enigma quede relegado en prácticamente todas las obras a un segundo plano y que sean varios los críticos que pongan en entredicho su estatuto de novela policíaca (Claudín 1979: 36; Colmeiro 1994: 162-164; Vázquez de Parga 1993: 180-183).

La historia de la novela policíaca en la España moderna empieza con un muerto importante, porque primero tuvo que morir el general Franco, y con él desaparecer su aparato de censura, antes de que quedara libre el camino para una literatura de este género, asentada en suelo propio, que se ocupara de la corrupción, de la violencia y del asesinato en el propio país. (1994: 245)

La importancia de González Ledesma como autor policíaco, por tanto, no sólo está provocada por el valor estético, ideológico y social de sus obras, sino también por su condición de pionero. Junto a Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Fernando Martínez Laínez, Juan Madrid o Julián Ibáñez, configuró las principales características de un modelo literario hasta entonces prácticamente inédito en España. Ese carácter fundacional, además de la adscripción genérica y la recepción de ciertas influencias comunes, es la base sobre la que se sustenta la inclusión de González Ledesma en un grupo literario del que, sin embargo, se distingue en edad y en trayectoria.

A diferencia de prácticamente todos los autores que aprovecharon el *boom* de la novela negra en los últimos años de la década de 1970 y los primeros de 1980, González Ledesma –nacido en Barcelona en 1927– ya contaba con un importante, aunque oculto, bagaje literario escrito durante la dictadura.² En 1948 ganó el Premio Internacional de Novela convocado por el editor Josep Janés con la novela *Sombras viejas*, que, sin embargo, no pudo ser publicada en España hasta el final del régimen franquista, debido al dictamen que sobre ella emitió la censura, que la tildó de “roja, indeseable y pornógrafa” porque, en palabras del propio autor, “un protagonista le toca la pierna a su novia” (*Historia de mis calles*, 2006: 233). También *Los Napoleones* fue prohibida y, consecuentemente, imposible de distribuirse en el mercado editorial de la época, en el que la presencia de González Ledesma quedó limitada a la fecunda serie de novelas de quiosco que desde 1952 publicó bajo el pseudónimo de Silver Kane.³ Entre su ingente producción destacaron tres tipos de obras: las del Oeste, las de espías y las policíacas, que, a pesar de basarse también en una trama criminal y de intriga, apenas tenían similitudes con la posterior obra negra que el autor comenzó a desarrollar a partir de 1983.⁴ Frente a la autorreferencialidad de prácticamente toda la novelística posterior de Ledesma –y de la mayoría de los autores españoles, que han hecho de Madrid y sobre todo Barcelona espacios habituales de sus ficciones

2 Su creación durante la dictadura no se limitó a la literatura, ya que también fue autor de numerosos guiones de cómics, como los de la serie policíaca *El inspector Dan*, publicada en la década de 1950 por la editorial Bruguera.

3 En Francia sus obras sí fueron publicadas, hecho que provocó que durante décadas fuera más popular allí que en España. También firmó libros bajo los nombres de Silver Kansas, Rosa Alcázar, Silvia Valdemar y Taylor Nummy.

4 Ni el propio Francisco González Ledesma es capaz de cifrar con exactitud el número de novelas que escribió como Silver Kane. Teniendo en cuenta que, según sus propias declaraciones, compuso obras de bolsillo durante alrededor de quince años y que su ritmo de composición oscilaba entre los tres y los cinco libros al mes, no sería exagerado asegurar que su producción de literatura popular podría superar los setecientos títulos (Cuadrado 2004: 4-5, González Ledesma, *Historia de mis calles*, 2006: 306-309; Pàmies 2004: 2 y Vázquez de Parga 1993: 218).

policíacas—, las tramas de las novelas de consumo rápido y fácil que se publicaron en ediciones populares y de quiosco durante la dictadura casi nunca tenían lugar en escenarios españoles.⁵ No se podía consentir una obra que presentase el país como escenario de desórdenes y transgresiones; y mostraban, por ello, “el crimen frío y aséptico, [de forma] absolutamente irreal e imposible de coordinar con la vida cotidiana, en la que podía encajarse, eso sí, el crimen sórdido exento de cualquier misterio” (Vázquez de Parga 1993: 130).

La novela como crónica

La muerte de Franco modificó enormemente el panorama literario español pues, además de suponer el final de la censura y la vuelta de aquellos autores exiliados que desearon regresar a su país de origen, conllevó la libertad creativa. El propio González Ledesma ha manifestado que, sin la asfixiante presencia del dictador, dejó de ser necesario recurrir a inverosímiles tramas criminales y a protagonistas y escenarios exóticos. Del mismo modo que Dashiell Hammett, Raymond Chandler y los padres fundacionales del género incluyeron en sus novelas una crítica radiografía social de la sociedad circundante, los autores que se decidieron en plena Transición española por la novela negra lo hicieron convencidos de su capacidad para reflejar la realidad que los rodeaba:

Muerto Franco, cualquiera descubriría que España era un país de trama policíaca. Negocios sucios, tumbas anónimas, mafias familiares, misterios sin resolver (desde el ‘hombre de la gabardina’ de Montejurra hasta el GRAPO y su financiación), ciudades que nacían de nuevo, señoritas en trance y, oh, sorpresa, cuernos tan antiguos que parecían haber nacido con bula papal. (González Ledesma, *Historia de mis calles*, 2006: 444-445)

El carácter de crónica de un tiempo y un espacio determinados está presente en todas las obras negras escritas por Francisco González Ledesma desde el final de la dictadura, especialmente en la serie protagonizada por el inspector Ricardo Méndez, formada por las novelas *Expediente Barcelona* (1983), *Las calles de nuestros padres* (1984), *Crónica sentimental en rojo* (1984), *La dama de Cachemira* (1986), *Historia de Dios en una esquina* (1991), *El pecado o algo parecido* (2002), *Cinco mujeres y media* (2005), *Una novela de barrio* (2007) y *No hay que morir dos veces* (2009), así como la colección de relatos *Méndez* (2006).⁶ Todas ellas pueden ser interpretadas

5 El interés por presentar las obras ante el lector como si de un producto extranjero se tratase se demuestra también en los nombres de los personajes y en los propios pseudónimos de los autores que, como Silver Kane, Lou Cardigan o F. P. Duke, solían tener evidentes connotaciones foráneas.

6 Además de en estas obras, la estructura de género negro está presente en otros textos de González Ledesma como en *Tiempo de venganza* (2003).

como un reflejo urbano y social de un cronotopo muy concreto, identificado con la ciudad de Barcelona –escenario de prácticamente todas las obras protagonizadas por Méndez– y con las décadas de normalización democrática tras la dictadura. Esa insistencia por mostrar la realidad urbana parece relacionada, según ha manifestado el propio autor, con su experiencia como periodista –desde 1971 hasta 1993 trabajó en *El Correo Catalán* y en *La Vanguardia*, donde llegó a ser redactor jefe–, que está también en la base de su concepción literaria, puesto que, en su opinión, “la novela, y sobre todo la novela negra, ha de ser la continuación del periodismo, y ha de ser capaz de exponer aquellos aspectos de la sociedad que ni siquiera los medios de comunicación son capaces de mostrar”.⁷ De ahí que en ocasiones el escritor haya calificado su producción de literatura social, convencido de que su naturaleza crítica contra el poder establecido y de que “la primera necesidad de un escritor es escribir de lo que ve y de lo que siente” (*Historia de mis calles*, 2006: 445).

Además de periodista, González Ledesma trabajó durante un par de décadas como abogado.⁸ De su trabajo en el ámbito de la magistratura comprendió que la moral no siempre está presente en las leyes, idea convertida con el tiempo en una de las constantes de su narrativa. “Como abogado –declaró el autor en una entrevista– he comprobado los fallos del código penal; me tocó defender a gente que no merecía estar fuera de la cárcel. El escritor, en cambio, como intérprete de la vida, puede aplicar un tipo de justicia digamos que más perfecta” (en Pàmies 2004: 2). El componente político y contextual que hace que las leyes jurídicas sean modificables con el tiempo y, consecuentemente, caducas, contrasta con la moralidad universal existente en determinados códigos a los que se podría dar el calificativo de “naturales”, como la denominada “ley de la calle”. Por eso cierto tipo de delitos –como las violaciones o cualquier tipo de agresión a niños– jamás son aceptados por la sociedad, pese a que eventualmente las penas que llevan aparejadas puedan ser reducidas o anuladas por determinadas interpretaciones legales. La moral de las leyes no es, por tanto, una moral universal.

Méndez

El elemento que mejor representa la novelística del autor barcelonés es esa disonancia de intereses entre los mecanismos de la política, la justicia y la realidad social en su personaje Ricardo Méndez, un comisario inspirado en una mezcla de cuatro policías a los que tuvo el placer de conocer. Quizás el personaje más interesante de todos ellos sea el guardaespaldas del general Pérez Viñeta. De los otros tres –policías de los cuerpos de Seguridad del Estado–, Méndez

7 Declaraciones del autor en la mesa redonda *Policías de papel: funcionarios de la ley o defensores de la justicia*, celebrada durante el Encuentro de Escritores BCNegra, el 10 de febrero de 2006 en el Palacio de la Virreina de Barcelona.

8 Los del periodismo y la abogacía son, de hecho, los gremios profesionales que con mayor frecuencia aparecen en la obra policial de González Ledesma, junto con, claro está, el de la policía.

adopta algunas de sus conductas más destacadas como la honradez, la desorientación e, incluso, el sentido del humor (*Historia de mis calles*, 2006: 435-438).

Nos encontramos, pues, ante un personaje escindido entre su condición de representante estatal al servicio de la ley y el orden en su calidad de inspector policial y su peculiar cosmovisión, que influye notablemente en su forma de plantear los casos. Sin caer en el detallismo procedimental de buena parte de la narrativa negra protagonizada por agentes de los cuerpos de seguridad estatales, adscrita al modelo de *police procedural*,⁹ las obras de González Ledesma muestran cómo se desarrolla el trabajo del inspector, en el que se combina la necesaria adecuación a unos códigos de conducta y a unas rutinas profesionales establecidas con su caótico modo de comportamiento, guiado por la intuición y, sobre todo, por el conocimiento exhaustivo de los ambientes en los que ha de desarrollar sus investigaciones. Los escenarios por los que acostumbra a pulular son los bares, las pensiones baratas y las calles de los bajos fondos de Barcelona, poblados de prostitutas, soplones, trileros, pequeños delincuentes y demás personajes relacionados con el mundo del hampa.¹⁰

El ambiguo carácter y la peculiar forma de actuación de Méndez, similares a los de los legendarios personajes *hard-boiled*, también distinguidos por su permanente escepticismo, han sido definidos así por su creador:

Méndez, muy de joven, fue policía de la Brigada Criminal franquista, pero llevaba periódicos y bocadillos a los rojos detenidos, les servía de correo y juraba a las esposas que el marido saldría pronto, cosa que, por cierto, no todas deseaban. Luego se ajustó a la democracia pero con cierta añoranza de los sistemas persuasivos de otras épocas, porque hay delitos que nunca perdonará [...]. Pero comprende al pequeño delincuente, a veces lo invita a una copa y le pide que deje de joder. Siempre pregona que no cree en la ley oficial, pero sí cree en las leyes de la calle. (*Historia de mis calles*, 2006: 436)

9 La novela de procedimiento policial o *police procedural* nació en Estados Unidos en la década de 1940. Surgida bajo los efectos del regeneracionismo moral propugnado por el *New Deal* de Roosevelt, se caracterizó desde sus inicios por mostrar, con todo lujo de detalles, los procedimientos empleados por la policía en su lucha contra los delitos. William P. McGivern, E. V. Cunningham (pseudónimo de Howard Melvin Fast) o el matrimonio Lockridge fueron algunos de los representantes fundacionales de este subgénero de la literatura policíaca que tenía en la estética realista, la utilización de técnicas documentales y el protagonismo exitoso de los agentes de la ley sus principales señas de identidad. Como su propio nombre indica, estas novelas mostraban los procedimientos oficiales que se han de seguir para llevar a cabo una investigación y reflejaban la cotidianidad del trabajo policial, recurriendo a la combinación narrativa de varios casos simultáneos, a la descripción de técnicas de la policía científica y del trabajo de oficina y, en definitiva, a las rutinas profesionales de los cuerpos de seguridad.

10 *Las calles de nuestros padres* y *Crónica sentimental en rojo* muestran las conexiones de este submundo del lumpen con las capas más altas de la sociedad catalana, poniendo con ello de manifiesto la universalidad del delito y la imposibilidad de identificarlo con un de antemano definido estrato social, dos características típicas de la novela negra desde las obras fundacionales del género aparecidas en Estados Unidos en la década de 1920.

Además de influir en su forma de afrontar los casos, la ambivalencia del inspector condiciona su forma de relacionarse con sus superiores. Los constantes enfrentamientos que mantiene con ellos están a menudo causados por la imposibilidad de adecuar su compromiso con la verdad –entendida como correlato de la moral que rige el código de las calles– a las decisiones y órdenes a las que ha de someterse. En *Las calles de nuestros padres*, la novela que de forma más paradigmática expone esta tensión, se observa la clara decepción final de Méndez, al constatar que todos los esfuerzos vertidos en la resolución del caso quedan inutilizados al chocar con la presión a la que los estamentos políticos someten a los responsables policiales. El inspector logra identificar al culpable de asesinato, pero su relación con las esferas de poder hace que el caso quede oculto, sin llegar a ser juzgado ni presentado ante los medios de comunicación. Ambientada en los comienzos de la década de 1980, la trama argumental de la novela constata la conversión de viejos tópicos y resabios dictatoriales en elementos plenamente integrados en el corazón de la España democrática. En las páginas finales de la novela, Méndez mantiene una conversación con su superior directo que evidencia su desengaño ante la imposibilidad de emprender acciones legales contra el culpable del caso que ha estado investigando:

–No haga nada, Méndez.

–¿No? ¿Por qué?

–Arriba.

–¿Arriba quién? ¿El Sumo Hacedor? ¿Qué he de hacer? ¿Rezarle un padrenuestro antes de irme?

–El Ministerio –dijo ambiguamente el jefe, como desde los tiempos de Felipe V miles de funcionarios habían dicho antes que él, y exactamente con la misma cara.

–¿El propio ministro? –sonó la voz de Méndez.

–No diré tanto.

–¿El subsecretario?

–No le daré nombres, Méndez. Usted es un hombre de la calle, o sea un cotilla. Pero he dicho el Ministerio, ¿entiende? [...] Nada de escándalos, nada de influir en el voto, nada de llamar a tíos que dentro de diez días van a tener inmunidad parlamentaria. Sobre todo, evitar que parezca una puñalada trapera contra un partido. Yo lo he entendido. Ahora tiene que entenderlo usted.

Méndez dijo bruscamente:

–No quiero.

–¿No?

–Que el partido eche a ese tipo.

–Ya no puede. Luego harán una combinación, tal vez, siempre y cuando la gente no sospeche por qué. Pero ahora no pueden. También nosotros guardaremos el asunto más adelante, se lo prometo.

–Hostia de democracia.

–No diga eso, Méndez. Antes la mierda se guardaba durante cuarenta años; ahora sólo se guarda cuatro. (*Las calles de nuestros padres*, 1989: 238)

El discurso del desencanto

Dentro de la unidad que suponen las obras que tienen a Méndez como personaje –no siempre, sin embargo, protagonista principal, puesto que en la primera novela de la serie su presencia es tangencial y casi anecdótica–, los tres primeros títulos forman una homogénea trilogía caracterizada por la presencia de un tono desencantado análogo al que se puede encontrar en otros autores de la época especializados en el género policíaco, como Manuel Vázquez Montalbán o Juan Madrid. Creadas en plena Transición, las obras representan, con su carácter escéptico y crítico, la frustración de toda una generación ante las transformaciones sociales, políticas y económicas producidas después de la muerte del dictador y ante la constatación del fracaso de todo el idealismo que rodeó los primeros años de cambio político. Tal y como ha señalado Resina, la frustración de las esperanzas de la sociedad española se convirtió en tema recurrente en la reactivada tradición policíaca española:

La decepción al constatar la persistencia de límites a las libertades y a la coincidencia del cambio político con la crisis económica engendran cinismo hacia la misma Transición, alimentando una paradójica nostalgia. La novela policíaca absorbe esta desilusión y da resonancia al escepticismo de amplios sectores de la clase media. (Resina 1997: 63)

Frente a la interpretación histórica efectuada desde las fuentes de poder, que impusieron el olvido como única forma de superar el pasado y propagaron hasta la saciedad el éxito del modelo reformista, González Ledesma vertebró a través de sus novelas un discurso contracultural opuesto al mensaje oficialista. Sus obras no sólo critican el modo en que la democracia comienza a repetir algunos vicios del régimen franquista, sino que también muestran cómo las aspiraciones de cambio con las que la sociedad española acogió la muerte del dictador pronto hubieron de dejar paso a intereses políticos y económicos. La misma distancia que durante toda la dictadura separó la verdad de los acontecimientos de la interpretación oficial que de ellos se hacía llegar al pueblo continuó en la democracia, planteando incógnitas como la financiación y los verdaderos intereses de los grupos terroristas o el paradero de las grandes fortunas amasadas con la convivencia del franquismo –temas que se plantean, tangencialmente, en *Expediente Barcelona*–. Resulta paradigmática de esa continua sensación de disonancia entre los intereses oficiales y los de la ciudadanía la frase que pronuncia uno de los personajes de *Las calles de nuestros padres* en uno de los últimos párrafos de la novela: “Es el sistema político más antiguo del mundo [...]: al pueblo siempre se le

oculta la verdad, quizá porque tampoco es indispensable que la conozca” (1989: 248). Es decir, como ha planteado el propio autor, “toda España era un escenario de novela policíaca, y la técnica de la novela policíaca era, además, la que mejor permitía llegar a la verdad” (*Historia de mis calles*, 2006: 444-445). Construida con un discurso realista que reflejaba, a modo casi de crónica, la sociedad de la época, la novela negra se convirtió en el instrumento literario más eficaz para representar los convulsos sucesos que marcaron el paso a la democracia iniciado en 1975 gracias a la importancia argumental de la investigación, que permitía a los autores relatar hechos desconocidos o voluntariamente silenciados y juzgar, a través del personaje responsable de la búsqueda de la verdad que implica toda trama policíaca, la evolución social, política y económica del país. Méndez, como Carvalho –el archiconocido detective creado por Manuel Vázquez Montalbán–, se convierte así en el ojo crítico y nostálgico con el que González Ledesma ofrece su visión de la España de la época, llena de acontecimientos relacionados con el propio tiempo histórico que le ha tocado vivir al autor (negocios de dudosa legalidad, tumbas anónimas, mafias familiares, misterios sin resolver, el caso de Salvador Puig Antich, las acciones de ETA, del GRAPO o de Terra Lliure...), pero también de referencias a truculentos acontecimientos del pasado (el asesinato de Carmen Broto, el caso del *Noi de Sucre*...).¹¹ El desencanto de Méndez debe entenderse como consecuencia de su constante interacción con unos acontecimientos y personajes que, independientemente de su extracción social, parecen estar siempre manchados de sangre.

La mayoría de estos sucesos unen estrechamente el tiempo y el espacio en la novela, y permiten aumentar la sensación de verosimilitud y empatía con los lectores contemporáneos a través de la alusión en sus tramas a hechos por todos conocidos. La capacidad que tiene el autor barcelonés para radiografiar la España de la época, a través de argumentos de connotaciones sociales y económicas, es tangencial a la verdadera problemática política de desencanto y cambios que caracterizó la evolución del país en las últimas décadas de siglo XX.

La recuperación de la memoria

Testigo directo de la Guerra Civil, que pasó en Barcelona con su familia, el escritor barcelonés comprobó con desolación que la Transición había supuesto, por encima de todo, el fin de las ideologías y de los sueños utópicos. Como ha afirmado Antonio Marcos, “si una buena parte de los novelistas que escriben género negro provienen del desencanto del 68 [o, en el caso español, del desengaño postfranquista], podríamos situar a Francisco González Ledesma entre aquellos que palparon la pérdida de esperanza mucho antes, con la caída de la [II] República” (Marcos 2006: 4). Por eso su obra no se limita, como la del resto de los autores que comenzaron a es-

11 Esta función interpretadora de Méndez se aprecia en la colección de relatos *Méndez* (2006), en los que, sin estructura policíaca, el protagonista se limita a exponer su visión sobre determinados aspectos de la ciudad de Barcelona.

cribir novela negra a finales de la década de 1970, a establecer una mirada escéptica y mordaz sobre los cambios acaecidos en el país.

En la producción narrativa de González Ledesma es perceptible la aplicación de lo que Alain Finkielkraut ha denominado “imperativo moral de la memoria” (1982: 15). Para el filósofo francés, el hecho de que las situaciones de conflicto social se configuren habitualmente como luchas bipolares provoca que aparezcan de forma muy clara dos grupos opuestos –vencedores y vencidos– con divergentes versiones de la historia. Como uno de ellos controla siempre de forma sistemática la información y la interpretación del pasado, recobrar la memoria del otro –a través, por ejemplo, de la literatura– se convierte en un “imperativo moral”. Perteneciente por afinidad ideológica al bando derrotado en la Guerra Civil y sistemáticamente excluido del proyecto colectivo nacional creado durante la dictadura –como demuestra el férreo control que sobre su obra siempre mantuvo la censura–, González Ledesma fue consciente de la necesidad de mostrar en sus producciones la memoria intrahistórica de un gran colectivo para el que todo había sido negado; y desarrollar así implícitamente el mandato ético canonizado por Finkielkraut. Así ha explicado su compromiso con el pasado el propio autor, quien llegó a señalar que “si es verdad que tengo un desencanto político, será verdad que he visto morir muchas esperanzas” (*Historia de mis calles*, 2006: 412):

Yo he visto a los que murieron, yo he vivido una guerra, he visto a los hombres ir a la trinchera con una canción y a las mujeres llorar por una bandera. Eso quiere decir que para mí aún existen cosas sagradas e ideales que flotan en el aire. [...] Hoy, un novelista fiel a su tiempo debe aceptar que vivimos en países normalizados –su trabajo costó–, y que no es necesario tener ideales ni sueños, a no ser sueños de alcance comarcal y transferible. Los sueños de vida o muerte los tienen los que revientan en las pateras [...]. Por tanto, debo prescindir del desencanto, puesto que la única vida legítima –aunque sea la del dinero– es la que nosotros mismos nos hemos venido fabricando. Supongo que mi obligación es respetarla. Pero nunca he podido asumir la corrupción en nombre de la libertad [...]. En nombre de todos los hombres que vi morir, en nombre de todas las mujeres que vi llorar y en nombre de todos los niños que vi crecer con una sombra en los ojos, yo no podía callar ante eso. Todos mis personajes hubieran sido falsos. (*Historia de mis calles*, 2006: 414-415)

Pero no es el bando republicano derrotado en la guerra el único elemento cuya memoria colectiva aparece reivindicada en la serie de novelas protagonizada por Ricardo Méndez –y, en concreto, *Expediente Barcelona*, *Las calles de nuestros padres* y *Crónica sentimental en rojo*–. Lejos de plantear con sus obras una interpretación dialéctica y maniquea del pasado, su obra adquiere una inusitada grandeza moral al comprometerse, más que con una ideología concreta, con un espacio y un tiempo ya perdidos. Es la suya una literatura que ayuda a hacer memoria, para

poder entender cómo fueron o cómo pudieron ser quienes apenas dejaron rastro, y que se carga así de valores éticos, pues, como ha señalado María Teresa López de la Vieja, “algunas obras literarias pueden ‘hacer justicia’ [...] al llenar un vacío del conocimiento e incorporar el punto de vista de quienes jamás tuvieron voz en la historia” (López de la Vieja 2003: 17).

El discurso de la memoria de las novelas de González Ledesma se apoya en el hecho de que, como ha advertido el propio escritor, “la estructura de la novela policial se basa generalmente en la reconstrucción de un pasado, que es la reconstrucción del crimen y sus consecuencias” (en Rutés 2005). Casi todos los actos delictivos –excepto aquellos que se cometen de forma espontánea e impulsiva– conectan la actualidad con un tiempo anterior, pues su naturaleza meditada y premeditada hace que sólo se expliquen si se tienen en cuenta los acontecimientos del pasado. En *Crónica sentimental en rojo*, por ejemplo, la aparición del pecho mutilado de una adolescente en una playa supone el punto de partida de una historia cuyas claves interpretativas no residen en el presente y cuya investigación, por tanto, ha de llevar a Méndez necesariamente a desenterrar el pasado.

Evocación de Barcelona

En ese viaje continuo al pasado, su obra se convierte en un canto evocador de una sociedad que está perdiendo sus símbolos, sus señas de identidad y, sobre todo, su incapacidad de construir un mundo mejor.¹² De ahí que en sus novelas tenga tanta importancia el espacio –a veces descrito con un exagerado detallismo topográfico–, que se identifica, en palabras de Paco Ignacio Taibo II, con “una visión nostálgica [que] corresponde a una visión perdida y a la que solamente se puede rescatar con la memoria” (Taibo II 1987: 2). El espacio en el que se enmarca su continua vuelta al pasado es el de la ciudad de Barcelona, gran protagonista, junto al personaje Méndez, de sus obras. De hecho, González Ledesma llegó a señalar que “Barcelona es mi madre, pero también mi hija, porque la veo cambiar cada día” (en Merino González 2004: 45) y que “no se puede hablar de Barcelona sin hablar del inmenso pasado que tiene, [pues] el presente siempre es poco subjetivo, en cambio el pasado es enormemente subjetivo” (en Rutés 2005).

12 La defensa de los símbolos tradicionales de la sociedad frente a los nuevos elementos creados por la modernidad emparenta la obra de González Ledesma con la de autores como Julio Llamazares, Miguel Delibes y, sobre todo, Manuel Vázquez Montalbán, ferviente defensor éste último de la cultura popular.

Los escenarios que recrea González Ledesma suponen la vieja esencia de la ciudad frente a los cambios de la modernidad.¹³ Así se expone el compromiso del autor con un tiempo y unos valores pretéritos, a menudo mostrados a través de la descripción de la sociedad urbana, de vital importancia para la novela negra, tal y como él afirmaba al valorar el género:

Entre las muchas características más o menos discutibles de la ‘novela negra’ hay una que es indiscutible: describe una sociedad urbana concreta en un momento concreto, generalmente a través de ambientes que son muy conocidos por el autor. (González Ledesma 1987: 12)

La crítica mirada de Ricardo Méndez –que, como su ciudad, cambia sin dejar nunca de tener presentes sus esencias y señas de identidad– traza, a medida que avanza su ciclo novelesco, una historia de la ciudad condal del posfranquismo, la Transición y la definitiva implantación de la democracia. De ahí sus evidentes concomitancias con las obras de Vázquez Montalbán, Andreu Martín o Juan Madrid, entre cuyas funciones parecen estar también la de ser actas y crónicas de la evolución y el desarrollo de la España contemporánea. Así lo estudió José F. Colmeiro, quien señaló que “escritas con conmovedora profundidad, ironía y dinamismo, [las obras de Ledesma] constituyen un ciclo narrativo que en su carácter de crónica sentimental urbana evidencian muchos paralelos con la serie Carvalho de Vázquez Montalbán” (1994: 229).

Esta función testimonial –de marcado carácter “contracultural”, por cuanto prescinde del triunfalismo del mensaje oficial imperante y se muestra profundamente crítica– se realiza a través de la continua referencia a un espacio existente más allá del universo de la ficción, que viene, por tanto, a reflejar una fusión con la realidad. La Barcelona que Ledesma detalla en sus novelas es una ciudad en la que se entremezclan los vencedores, los antros, las prostitutas, los nuevos ricos, los poetas falangistas, los agiotistas, los aprovechados y los cines de sesión doble, formando así una sociedad mixta donde hasta el terrorismo enlaza con la delincuencia común.¹⁴ Los diversificados espacios por donde se mueve el inspector Méndez van desde las zonas de lujo hasta las pensiones de mala muerte. Las alusiones a los barrios altos de sus novelas pretenden

13 Como su creador literario, Méndez tiene apego por los escenarios que aún no han sucumbido a los cambios y que mantienen vigente, de algún modo, la esencia del pasado: “Méndez descubrió [...] el único bar que, a su juicio, merecía ser conservado en aquel pedazo de costa que en su día fue venerable, que tuvo pescadores sabios, matronas dispuestas a aguantarlo todo y pensadores entendidos en lunas. [...] Guardaba los silencios de otras épocas en una especie de milagro que ya no se repetirá nunca más. Era el último refugio para un hombre que quisiese tener la elegancia de elegir su propia muerte entre la indiferencia más absoluta del mundo que pasa.” (González Ledesma 1984: 19).

14 Como afirmó Manuel Vázquez Montalbán, “después de la guerra son muchos los novelistas que utilizan el material urbano barcelonés como referente fundamental [...]. El excitante literario de Barcelona procede de una especial relación espacio tiempo, relación diacrónica y sincrónica. Esta ciudad ha historificado lo mejor de su pasado y ha creado un espacio barcelonés convencional pero vivo, lleno de barricadas, putas de absentia, Gaudís, sufrimientos éticos, ricos ligeros, pobres sólidos, ocupantes, ocupados, humillados, ofendidos... y todo en un decorado lleno de maravillas pequeñas y cercanas, a veinte minutos las putas de absentia de los señorones *dels Jardinetes*...” (en Cassani 2000: 11).

evidenciar la filiación social de sus ocupantes. A través de sus formas de vida se ofrece un material informativo importante a la hora de caracterizar a los personajes, vinculándolos con su entorno. Por consiguiente, su obra se convierte en una especie de itinerario por todo el espectro social. Las narraciones de González Ledesma se transforman, indirectamente, en un testimonio de las clases sociales, mostrando una voluntad del autor para poner de relieve estas diferencias representadas por los personajes y por los lugares que habitan, dando así una impronta de verdad y realidad a sus páginas:

Muchas páginas de *Las calles de nuestros padres*, *Expediente Barcelona* y *La dama de Cachemira* están sacadas de la realidad en carne viva. La mayor parte de las casas descritas existen o han existido, la orientación de las ventanas es real, y las medidas de los portales, cuando se habla de ellos, son exactas. (*Historia de mis calles*, 2006: 372)

La Barcelona del ciclo que protagoniza Méndez se mueve constantemente entre la idealización y la fuerte nostalgia. De hecho, en una reciente entrevista González Ledesma confesó su carácter nostálgico, al señalar que “el pasado tiene mucha importancia porque lo he vivido, mientras que el presente es huidizo y el futuro una incógnita. O sea que el pasado es lo único que tienes. En mi caso, es una nostalgia del Poble Sec y del Paralelo, los barrios de mi infancia, con gente muy humilde pero idealista” (en Pàmies 2004: 3). En esa descripción detallada del paisaje urbano de Barcelona no faltan referencias a espacios comunes de la ciudad –como las Ramblas, la Vía Layetana o La Barcelonesa–, convertidos ya en marcos imprescindibles de la literatura barcelonesa y, dada la relación catalana con el género negro, de la literatura policíaca estatal. Escritores como Jaume Fuster o Manuel Vázquez Montalbán llegaron a señalar, de hecho, que la topografía urbana de Barcelona la hacía ideal para su utilización como espacio narrativo de las novelas negras (Fuster y Vázquez Montalbán 1986: 32-55). Junto a esos marcos convencionales, González Ledesma, en su constante búsqueda de la verosimilitud en su obra y la validez de la denuncia y la crítica que con ella quiere efectuar, no deja de mostrar aspectos sórdidos y tenebrosos de la ciudad. Así ha visto este carácter el escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II:

Pocas Barcelonas son tan negras como la suya. Pocas Barcelonas narrativas están tan castigadas por las cagadas de mosca y los retretes donde el vaho de la orina perturba al usuario. Pocas son tan ásperas, tan corruptas, tan cínicas, y probablemente por eso, pocas están tan bien tratadas con esa combinación amor-odio que ha caracterizado a la mejor novela urbana policíaca de la segunda mitad del siglo XX. (Taibo II 1989: 1)

Se puede afirmar que González Ledesma escribe literatura de la “vida real”. A través del tratamiento de la realidad cotidiana y de la elección del decorado urbano –a menudo, como ya se ha dicho, barcelonés–, González Ledesma pone de manifiesto el mito siempre presente en la

novela negra de la ciudad contemporánea. Según Joan Ramón Resina “la novela policíaca es la primera y, todavía a principios de siglo, la única narrativa *formularia* en que se refleja la vida moderna, esto es, la vida en la ciudad moderna (Resina 1997: 19; cursiva del original). Esta literatura de “vida real” o “calle sucia”, como escribe el propio González Ledesma, lo convierte en el máximo exponente de la novela social barcelonesa. Su ciudad no es sólo el espacio en el que ambientar sus obras, sino que es también y sobre todo el marco adecuado para mostrar su visión de la actualidad social y política y el símbolo que permite recordar algunos de los valores ya perdidos en los tiempos contemporáneos.

Junto al comisario Méndez, la ciudad de Barcelona se convierte así en el otro gran elemento intratextual de la narrativa de González Ledesma. Ambos sintetizan a la perfección los valores y características de una obra que, condenada al olvido y al silencio en sus inicios por la cerrazón de las autoridades franquistas, ha hecho precisamente de la memoria y de su negativa a callar ante las injusticias sociales su razón de ser.

Bibliografía citada

- Buschmann, Albert (1994). “La novela policíaca española. Cambio social reflejado en un género popular”. En: D. Ingenschay y H. J. Neuschäfer (eds.). *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*. Barcelona: Lumen, 245-254.
- Cassani, A.G. (2000). *Le Barcellona perdute di Pepe Carvalho*. Milán: Unicopli.
- Claudín, Víctor (1979). “Con Manuel Vázquez Montalbán sobre la literatura policíaca española”. En *Camp de l'arpa*, nº 60-61, 24-42.
- Colmeiro, José Francisco (1994). *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- Cuadrado, J. (2004). “Francisco González Ledesma”. En: *A quemarropa*, nº 6, 6-7. Periódico oficial de la Semana Negra de Gijón.
- Finkielkraut, Alain (1982). *El judío imaginario*. Barcelona: Anagrama. En francés, *Le juif imaginaire*, 1981.
- Fuster, Jaume y Vázquez Montalbán, Manuel (1986). *Diàlegs a Barcelona*. Barcelona: Laia.
- González Ledesma, Francisco (1984). *Crónica sentimental en rojo*. Barcelona: Planeta.
- González Ledesma, Francisco (1987). *Expediente Barcelona*. Gijón: Júcar. Primera edición de 1983.
- González Ledesma, Francisco (1987). “La prehistoria de la novela negra”. En: *Los cuadernos del Norte*, nº 84.1, 10-14.
- González Ledesma, Francisco (1989). *La calles de nuestros padres*. Gijón: Júcar. Primera edición de 1984.
- González Ledesma, Francisco (2006). *Historia de mis calles*. Barcelona: Planeta.
- González Ledesma, Francisco (2006). *Méndez*. Córdoba: Almuzara.
- López de la Vieja, María Teresa (2003). *Ética y literatura*. Madrid: Tecnos.

- Marcos, Antonio (2006). "Francisco González Ledesma. Memorias de lo humano". En: *Culturas*, Suplemento cultural de la *Tribuna de Salamanca*, nº 74, 4-5.
- Merino González, Juan Carlos (2004), "González Ledesma mezcla género y una revisión del franquismo en su última novela". En: *La Vanguardia*, 25 de junio, 44-45.
- Pàmies, Sergi (2004). "Francisco González Ledesma: el escritor sin máscara". En: *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, nº 662, 31 de julio, 2-3.
- Resina, Joan Ramon (1997). *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.
- Rutés, Sébastien (2005), "Memoria urbana. Entrevista a Francisco González Ledesma". En: *Europolar*, nº 4, Web, 20 de octubre de 2007.
- Taibo II, Paco Ignacio (1987), "Nota". En: F. González Ledesma. *Expediente Barcelona*. Gijón: Júcar. Primera edición de 1983.
- Taibo II, Paco Ignacio (1989). "Nota". En: F. González Ledesma. *Las calles de nuestros padres*. Gijón: Júcar. Primera edición de 1984.
- Vázquez de Parga, Salvador (1993). *La novela policíaca en España*. Barcelona: Ronsel.

María José Giménez Micó

La estructura de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza

Toda novela es un intento de estructurar la realidad, de explicarla y de adaptarse a ella. La realidad no hay quien la cambie, lo único posible es entenderla para vivir dentro. Y solo se puede entender estructurándola.

Eduardo Mendoza (en Goñi 1982)

Del mismo modo que Eduardo Mendoza comprende el mundo a través de la escritura de sus novelas y que éstas son su propia lectura de la realidad, en tanto que lectores hacemos nuestra propia lectura de lo que la novela propone. Pierrette Malcuzyński relacionó la obra de Eduardo Mendoza con la técnica del *collage*, que en su opinión, en sus primeros tiempos, antes de su institucionalización, restituye al trabajo del artista su aspecto crítico (1992). Creemos, con Malcuzyński, que las novelas de Mendoza responden a una estética que se inspira en la visión vanguardista del arte, en el sentido de las vanguardias plásticas de principio del siglo pasado que, por oposición al realismo naturalista, se presentaban como movimientos intelectuales en los que la aprehensión del mundo se interiorizaba. A partir de ese momento, el artista asume la responsabilidad de las representaciones parciales que propone. No obstante, al hablar de la obra de Mendoza, prefiero hablar de hibridación por la connotación de mezcla subversiva a que la palabra se ha ido relacionando a lo largo del tiempo, más allá de la referencia al mundo exclusivamente artístico a que nos remite la palabra vanguardia. A este propósito, debe señalarse que en el recorrido histórico practicado por Eduardo Mendoza en sus primeras novelas (décadas de los setenta y ochenta del siglo XX) se incluye la Exposición Universal de Barcelona, de 1888, presente en *La ciudad de los prodigios* (1986), los atentados anarquistas y las huelgas obreras de la segunda década del siglo XX, trasfondo de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y los años de democracia del largo período en que gobernó el Partido Socialista (PSOE), anterior a la llegada del Partido Popular al poder, como se observa en *La isla inaudita* (1989). El lector siente que parece haberse eludido deliberadamente una parte fundamental de la historia española contemporánea: la II República y la Guerra Civil (1936-1939). Creemos que esto es debido al interés de Eduardo Mendoza por comprender la sociedad catalana de finales del siglo XX, para lo cual procede a la estructuración y descripción de la evolución de la burguesía catalana desde sus orígenes, de finales del siglo XIX hasta la actualidad.

En sus novelas se focalizan los crímenes que algunos miembros de la burguesía realizaron para situarse en posiciones de poder. No debe olvidarse que históricamente esta clase social se

forma en el momento de la industrialización salvaje de finales del siglo XIX y se consolida en los albores del siglo XX gracias a la Primera Guerra Mundial, épocas ambas caracterizadas por una extrema violencia. Si bien en *La ciudad de los prodigios* se representan los crímenes cometidos por la burguesía en ciernes, que en sus aspiraciones al enriquecimiento no escatima los medios más amorales para conseguir estos fines y que en un intento de consolidación social querrá ser aceptada por la aristocracia, la cual nunca la aceptó socialmente pero sí la utilizó privadamente, en *La verdad sobre el caso Savolta* ambas clases sociales conviven públicamente. Un ejemplo que ilustra esta evolución son las dos visitas de los monarcas a Barcelona, que aparecen representadas en cada una de estas dos novelas; en *La ciudad de los prodigios*, aunque Onofre Bouvila, representante de la burguesía en ciernes, haya pagado el banquete de honor ofrecido a los reyes, no tendrá derecho a sentarse en la mesa presidencial como esperaba; en *La verdad sobre el caso Savolta*, sin embargo, Lepprince, burgués consolidado, recibe a los reyes en su casa y la reina acepta ser la madrina del hijo que espera María Rosa Savolta.

En *La isla inaudita*, cronológicamente más cercana a la actualidad, la clase aristocrática hace de nuevo su aparición, aunque en este caso se trata de la veneciana y su presencia sirve sobre todo para poner en evidencia la situación decadente en que se encuentra, circunstancia que favorece su absorción por la clase burguesa, que acabará confundándose con ella. Contrariamente a lo que ocurre en las dos novelas anteriormente mencionadas, en *La isla inaudita* los criminales ya no son miembros de la burguesía, sino personajes claramente caracterizados como hampones de bajos vuelos, incontrolables por las fuerzas del orden y representativos de una sociedad degradada. El recorrido realizado por Mendoza de los crímenes y criminales típicos de cada época le permite presentar en sus novelas una visión panorámica de la evolución de la sociedad burguesa, de su ascenso y transformación, así como de su decadencia a medida que el mundo va globalizándose.

Eduardo Mendoza publicó *La verdad sobre el caso Savolta* en 1975 y obtuvo el premio de la Crítica con esta su primera novela, en la que se narran acontecimientos sucedidos entre 1916 y 1919, a partir de la reconstitución de un proceso ficticio que tiene lugar en 1927, pero para el cual el propio autor confiesa haberse inspirado en un asesinato real. A fin de cuentas, no deben olvidarse los primeros pasos profesionales de Mendoza como abogado. Ya en el título, *La verdad sobre el caso Savolta*, se sugiere el código de la novela de crímenes, ya que la investigación policial del asesinato del industrial barcelonés Savolta, que tiene lugar en la Nochevieja que precede a la llegada del año 1917, es confiada al comisario Vázquez. Tenemos constancia de la investigación que éste realiza por los numerosos documentos: fichas policiales, cartas, declaraciones, pesquisas realizadas en torno a sindicalistas notorios, el relato del ajusticiamiento de los miembros de una banda anarquista, entre otros, que se intercalan en la novela y que permiten al autor ir cimentando un panorama social identificable con el existente a finales del siglo XIX en la Barcelona de antes de la Semana Trágica. El propio autor ha afirmado haberse documentado en textos históricos para escribir la novela.

En realidad en la novela se representan dos investigaciones: la del comisario Vázquez y la del juez Davidson. Si bien la del comisario Vázquez lo integra como participante, puesto que interviene en la historia que está investigando, la del juez Davidson, al producirse varios años después de que hayan tenido lugar los acontecimientos que investiga, consiste exclusivamente en una recopilación de testimonios y pruebas documentales; es decir, se trata de una investigación externa y aparentemente más objetiva.

La verdad sobre el caso Savolta es una novela en que diversos procedimientos participan en la hibridación y contribuyen a una cierta indecibilidad del caso y al plurilingüismo de la novela. Indecibilidad porque el caso no se resuelve nunca del todo y además va perdiendo importancia a medida que otros crímenes se sumen a la investigación, algunos causados por la misma investigación; y plurilingüismo porque los múltiples discursos que se van sumando a la historia crean un texto en que diversas perspectivas orientan al lector en una dirección que más adelante tendrá que descartar. Debe destacarse a este respecto la elipsis de acontecimientos significativos, por ejemplo, la reunión en la que participa Pajarito de Soto poco antes de ser asesinado, pero también las maniobras utilizadas para desconcertar al lector, como la ausencia del veredicto en el caso juzgado por el juez Davidson, pero también la integración de códigos anacrónicos en el momento de la enunciación, como la prensa polémica o los panfletos de propaganda anarquista y la mezcla de géneros, como la novela de investigación o el discurso jurídico.

A lo largo de *La verdad sobre el caso Savolta* se procede a la contraposición de historias de personajes que en principio no parecen tener relaciones entre sí, pero que aparecen como piezas de un gran mosaico que hay que ir reconstruyendo a través de la lectura. Este trabajo se centrará en la compleja estructura de la novela, que se organiza en torno al empleo de las historias yuxtapuestas.

Creemos que muchos elementos literarios que encontramos en la novelística de Eduardo Mendoza, y particularmente en la novela que nos ocupa, *La verdad sobre el caso Savolta*, proceden de la literatura popular decimonónica, de la que el género policíaco resultaría ser una de sus ramificaciones. Un aporte importante de la novela popular a la novela canónica es la ruptura de la linealidad observable en los textos realistas de finales del siglo XIX. Este aspecto de la literatura popular ha sido estudiado por Boris Tomachevsky, quien explica la inverosimilitud de la estructura de algunas de las novelas de finales del siglo XIX. Según él, estas novelas tienen una estructura sintagmática completa que se explica por su filiación con el folletín en el que un relato progresivo se integra a un relato regresivo y en las que el héroe, a medida que avanza en su obra de justiciero (relato progresivo), va reconstruyendo la historia anterior de los otros personajes, historia de la que no sabe, al principio, más que pequeños detalles (relato regresivo). De esta manera, la reconstrucción es rigurosamente paralela al progreso de su propia historia, y el desenlace corresponde al desenmascaramiento del último de los denominados malvados (Angenot 1975: 54).

Hay que decir que este desenmascaramiento no se produce en *La verdad sobre el caso Savolta*. La utilización de esta estructura compleja se debe a la necesidad del género de mantener

la atención del público. Esto se consigue mediante la yuxtaposición de historias paralelas que alargan el texto, así como al suspense que produce la interrupción de cada una de las historias para dar paso a las de los otros personajes. La espera de un desenlace sorprendente o una circunstancia a menudo melodramática prepara el número siguiente y es lo que ha originado el suspense novelístico; técnica literaria que todavía sigue usándose harto frecuentemente hoy día, por ejemplo, en las series televisivas e incluso en un *best seller* de gran actualidad como *The Da Vinci Code* (2003), de Dan Brown. En *La verdad sobre el caso Savolta* diversos personajes guiados por intereses particulares consiguen mantener la atención del lector hasta el final de la novela: desde los de mera supervivencia en los estratos más bajos de la sociedad, como Nemesio Cabra Gómez, hasta los de mayor promoción social, como es el caso de Javier Miranda, la búsqueda de la riqueza y el poder en Lepprince o el deseo de crear una sociedad más justa, ideal que guía a Pajarito de Soto en su práctica de un periodismo sensacionalista. Todos los personajes que hemos nombrado, y muchos otros que no se analizan en este trabajo, son arquetipos característicos de la época y fácilmente reconocibles por el lector español. No debe olvidarse que toda la historia se sitúa en un espacio y un tiempo muy sugerentes: Barcelona en los años de la gran agitación anarquista y social de principios del siglo XX, que se corresponde artísticamente con las vanguardias que tantos cambios y experimentaciones aportaron.

Defendemos, pues, que *La verdad sobre el caso Savolta* responde a una estructura compleja como acabamos de enunciar. Por una parte se presenta al lector la historia de la investigación que el comisario Vázquez emprende para encontrar al asesino de Savolta, rico industrial de cuyo capital se apodera Lepprince a la muerte de éste al casarse con su hija única; y por otra, la historia de la ascensión social de Lepprince, su entroncamiento en la burguesía catalana gracias a su matrimonio con María Rosa Savolta, su decadencia y su muerte. Las historias de otros muchos personajes van insertándose en la novela, en ocasiones para aclarar puntos y en otras para borrar pistas. Las contraposiciones de historias de personajes, que en principio no parecen tener relaciones entre sí, aparecen como las piezas de un gran mosaico o *puzzle* que hay que ir reconstruyendo a través de la lectura. A este propósito, uno de los momentos más intensos del texto —el encuentro fugaz entre Pajarito de Soto y un desconocido en una taberna, poco antes del asesinato del primero—, adquirirá una gran significación mucho más tarde cuando sepamos que este desconocido no es otro que Nemesio Cabra Gómez y que su presencia en la taberna no es casual. Un interesante desencuentro se produce entre los dos hombres, ya que si bien Pajarito no sabe quien es Nemesio, éste sabe muy bien quién es Pajarito, ya que está allí para espiarlo.

En la escritura de *La verdad sobre el caso Savolta* Eduardo Mendoza ha utilizado tanto el empleo de historias yuxtapuestas como el esquema sintagmático complejo que caracteriza este tipo de literatura. El héroe justiciero con la misión de desenmascarar al criminal es el comisario Vázquez, pero será necesaria la perspicacia de éste y la intervención de Nemesio Cabra Gómez para que, una vez puestas en relación ambas historias —la de la investigación de la muerte de Savolta y la de la ascensión fulgurante de Lepprince— pueda descubrirse al asesino de Savolta.

Como ocurría en los folletines que seguían esta estructura, los indicios que ponen en relación ambas historias van descubriendo los enigmas propuestos, pero hará falta un indicio final que facilite el desenmascaramiento del asesino. Éste lo aportará Nemesio Cabra Gómez, personaje demasiado marginal e insignificante para que el comisario dé crédito a las informaciones que le comunica en la comisaría a propósito de la muerte de Pajarito de Soto y que le hubieran llevado a cuestionar las actividades de Lepprince. El indicio que desencadena la resolución del caso es la carta que escribió Pajarito de Soto antes de morir.

[E]l segundo acto de la tragedia empezó cuando el comisario Vázquez, insatisfecho del sesgo que habían tomado los acontecimientos, se decidió a desenterrar el caso y empezó a establecer conexiones entre sucesos aislados. Recordó a Nemesio Cabra Gómez y resolvió ir a verle al sanatorio donde permanecía enclaustrado desde hacía un año e interrogarle si su estado se lo permitía. Nemesio volvió a mencionar la carta de Pajarito de Soto y citó mi nombre. (*La verdad sobre el caso Savolta*: 451)

El que habla es Javier Miranda en su declaración ante el juez Davidson, a quien da cuenta de su implicación en el caso; y la carta a que hace referencia es la que Pajarito de Soto le envió utilizando el subterfugio de enviarla a su propia dirección para evitar que cayera en manos de Lepprince, por lo que Miranda no conoce su existencia hasta mucho más tarde. En la carta, Pajarito de Soto informa a su destinatario, Javier Miranda, de lo que ocurre en la fábrica Savolta y de las razones por las cuales los obreros se ven obligados a trabajar más horas de las que trabajaban antes de la llegada de Lepprince, sin que los beneficios parezcan aumentar. En su carta a su amigo Javier, Pajarito intenta ponerlo en guardia:

Javier: Lepprince es el culpable de mi muerte. Él y un espía llamado Pratz venden armas a los alemanes a espaldas de Savolta. Cuida a Teresa y desconfía de Cortabanyes. (*La verdad sobre el caso Savolta*: 45)

La verdad desvelada por Pajarito de Soto en la reunión que precede a su muerte –la venta de armas a Alemania que está preparando la Primera Guerra Mundial– no interesa a nadie, no es creída por ninguno de los asistentes. La carta enviada a Miranda, sin embargo, podría confirmar sus denuncias si se la relacionara con su muerte, lo que ocurre demasiado tarde, puesto que permanece desaparecida durante demasiados años: “Teresa huyó de Barcelona con su hijo y la carta se fue con ellos. Y mientras la carta viajaba por España perdida entre pañales, aquí los hombres se mataban por su posesión” (*La verdad sobre el caso Savolta*: 451). La desaparición de la carta la convierte en un peligro para Lepprince, pues ésta puede caer en manos del comisario Vázquez o de sus propios socios, con lo que se descubrirían sus maniobras delictivas.

El poder de Pajarito de Soto sobre Lepprince toma la forma de la existencia de la verdad del caso, que puede ser utilizada por terceros. La verdad desvelada por la carta enviada por Pajarito de Soto a Javier Miranda, que éste no recibirá hasta el final de la novela cuando Lepprince ya haya muerto, es, pues, puramente simbólica. Del mismo modo que varios años antes el conocimiento del tráfico de armas no le ha servido para nada a Pajarito de Soto, tampoco Javier Miranda se encuentra en una posición que le permita utilizar contra Lepprince la información contenida en ella.

Lepprince no pretende descubrir lo que contiene la carta; es decir, su significado, que ya conoce, más bien desea ocultarlo. Lo que le interesa es la carta en sí, el significante, ya que si él la posee no caerá en manos de los demás. Lo irónico del caso es que sólo la muerte de Pajarito de Soto podría confirmar lo que la carta desvela. Como consecuencia, la recuperación y destrucción de la carta, para eludir el peligro que esta representa, es el objetivo que Lepprince se ha fijado y que le obliga a ordenar numerosas muertes. Para el comisario Vázquez, sin embargo, ésta adquiriría el valor de prueba si consiguiera que cayera en su poder. Todas estas razones la convierten en el objeto simbólico que ambos van a codiciar a lo largo de toda la novela y en el impulsor de la narración.

A través de la confrontación de las declaraciones que hace Javier Miranda al juez, la correspondencia entre el comisario Vázquez y el sargento Totorno, las fichas e informes policiales, el affidavit del ex-comisario Vázquez ante el cónsul de los Estados Unidos, los diálogos y las cartas reproducidas, así como la rememoración de los acontecimientos vividos por Javier Miranda, presentados en primera persona, y la intervención de un narrador en tercera persona, se van revelando las complejas relaciones que se establecen entre los personajes. Todos estos elementos van a permitir avanzar en la reconstrucción del *puzzle* que constituye la historia relatada.

Hay que señalar que el héroe de la novela policíaca es el investigador que, al ser más inteligente que los demás va a descubrir al criminal, luego en el fondo actúa por el bien de la sociedad y entrega el criminal a la justicia. Por el contrario, el héroe de la serie negra, a pesar de ser un héroe mandatario, es decir, que cobra por sus servicios, detective privado muy a menudo, toma distancia con respecto a quien lo contrata, que en muchos casos es el propio criminal, y con respecto a la institución, a quien en muchas ocasiones no entrega el criminal. Poco importa que Sherlock Holmes no sea un policía y que el comisario Vázquez lo sea, lo importante es que el primero está en conformidad con el Estado y el segundo no, en el primer caso no se produce una problematización de la sociedad y en el segundo sí, lo cual constituye la ruptura de las novelas de la denominada serie negra con respecto al género policíaco tradicional. El comisario Vázquez reúne las características del héroe de serie negra, pues actúa al margen de las instituciones, a pesar de ser un funcionario al servicio del Estado y por lo tanto teórico defensor de éstas. Seguirá investigando el caso aun después de que los supuestos asesinos de Savolta hayan sido ajusticiados. Su alto sentido del deber hará que, incluso tras haber sido alejado de Barcelona al ser nombrado comisario en Tetuán y después en Bata, e incluso después de haber dejado de

formar parte de la policía, continúe buscando al asesino de Savolta, lo cual, en nuestra opinión, lo identifica con el héroe justiciero de la literatura popular decimonónica.

La diferencia que presenta este personaje con respecto a sus predecesores, utilizados por Chandler o Hammett anteriormente, es que no ocupa un lugar central dentro de la historia. Se trata de un personaje secundario, cuya labor de búsqueda del asesino de Savolta pasa casi desapercibida, inadvertida entre las múltiples historias que se entrecruzan a lo largo de la novela, y ello a pesar de dar nombre a la novela y ser uno de los ejes que la estructuran. Este elemento forma parte de una tendencia de la literatura postmoderna marcada por la descentralización, de la que esta novela es precursora en la novelística española.

Para concluir, hay que señalar que, contrariamente al triunfalismo del policía tradicional y al retorno al orden social considerado ideal, que supuestamente existía antes de que se produjera la trasgresión, la sensación que prima es la de desasosiego, puesto que se problematiza el orden social anterior y también el nuevo. Respetando la estructura de las novelas policíacas, el desenmascaramiento del asesino de Savolta, Jean-Paul Lepprince, se produce sólo en las últimas páginas del texto y con él se desvelan los motivos ocultos del mismo. Sin embargo, a pesar de la muerte de Lepprince, las confesiones de Vázquez a Miranda, al darle el nombre del asesino, insinúan una conspiración:

– Oiga, Miranda, yo siempre he pensado que Lepprince era un peón de alguien... –señaló el techo– muy alto, usted ya me comprende. Para mí que lo hicieron desaparecer, pero eso es solo una teoría. No le diga a nadie que se lo he dicho yo. (*La verdad sobre el caso Savolta*: 453)

Esto y la muerte de Vázquez, que ocurrirá poco después, crean una duda inquietante y hacen que no pueda darse por concluido el caso.

Bibliografía citada

- Angenot, Marc (1975). *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec.
- Goñi, Javier (1982). "Eduardo Mendoza: Para mí escribir es una forma de vivir". En: *El Socialista*, junio.
- Malczynski, M. Pierrette (1992). *Sociolinguistique de la [dé]raison polyphonique*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi.
- Mendoza, Eduardo (1986). *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Seix Barral. Primera edición de 1975.

Wolfram Krömer

Asesinos expertos en arte

Sendas novelas de Arturo Pérez-Reverte, Javier Marías y Juan Manuel de Prada

En la carrera de estos tres autores ahora muy conocidos destacan unas novelas relativamente tempranas que versan sobre crímenes y comercio de arte. Arturo Pérez-Reverte publicó con 39 años su tercera novela, *La tabla de Flandes* (1990); Javier Marías con 41 años *Corazón tan blanco* (1992), libro cuya resonancia en Alemania lo hizo célebre también en España; y Juan Manuel de Prada ganó con solo 27 años el premio Planeta con *La tempestad* (1997). El hábil empleo de elementos de la novela policíaca y de la novela negra explica, en parte, la fascinación y la resonancia de estas tres obras. En dos de ellas se mencionan conocidos textos de los géneros aludidos, escritos en lengua inglesa; entre otros, los cuentos de Edgar Allan Poe. Quien conozca los viejos clásicos de la novela policíaca descubrirá artificios y procedimientos que reaparecen en los libros que aquí se discuten. Por eso me ocuparé brevemente de una obra ya antigua y de las críticas que se han dirigido a su autor y a sus colegas: esto nos permitirá reconocer características que reaparecen en textos más recientes.

El romántico alemán E.T.A. Hoffmann fue probablemente uno de los modelos de Poe.¹ En *Das Fräulein von Scuderi* (1820) narra cómo se descubre al autor de una serie de asesinatos. El cuento empieza con una escena estrepitosa. Un joven, considerado en un primer momento como un asesino, entra por la fuerza en la casa de la conocida autora francesa Madelaine de Scudéry, para entregarle un estuche con joyas de mucho valor. Después se explica que en París se repiten los asesinatos de personas que llevan joyas. Se acusa de estos crímenes a un joven aprendiz de orfebre, Brusson —el personaje que entregó el estuche con joyas—, pero finalmente se descubre que el culpable es su maestro, quien no había podido resistir al deseo de recuperar las joyas que él mismo fabricaba. Este impulso al que no pudo resistirse proviene del hecho de que su madre, cuando estuvo encinta de él, se quedó fascinada por unas preciosas piezas de orfebrería. Así, el asesino tiene una doble personalidad, es un honrado artesano y al mismo tiempo es un malvado. Como en la obra de Stevenson, el Doctor Jekyll esconde en su interior también a Mr. Hyde. En el cuento de Hoffmann interesa observar no sólo la combinación de obras estéticas e incluso artísticas con la criminalidad, sino también la técnica narrativa: el texto

1 Pérez-Reverte menciona “el método Dupin, de Poe” (*La tabla de Flandes*: 289), que sigue el investigador en su novela. Yo tomo el ejemplo de Hoffmann, porque en uno de sus cuentos hay una disposición de la materia más parecida a la de las tres novelas españolas que aquí se tratan, me refiero especialmente a una manera parecida de abrir el relato. La influencia de E.T.A. Hoffmann en Poe ya fue comentada por Cobb (1908) y Wächtler (1911).

arranca con una acción violenta, en la que se percibe una amenaza, de manera que creemos que asistimos a una tentativa de asesinato, y se crea la atmósfera de misterio y peligro que perdura hasta el final, con el descubrimiento del culpable. El narrador se sirve de la visión de una persona que parece amenazada y al mismo tiempo descubre quién es el autor de los crímenes.

E.T.A. Hoffmann, quien pasa por un representante del romanticismo negro, fue criticado por el filósofo Hegel porque atribuye a sus personajes estados mentales extraordinarios y enfermizos. En este contexto, el crítico rechaza en las obras de Hoffmann —y también en un drama de Heinrich von Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg*—, lo que “en la poesía moderna es trivial y común” (Hegel 1955: 257), es decir, el fingimiento de que los personajes no son libres, sino que se hallan sujetos a estados mentales extraordinarios o a fuerzas sobrenaturales, o que muestran características que no son compatibles con la índole que manifiestan normalmente. Quizá en Hegel se note un eco de la teoría de Aristóteles, que había formulado que la poesía debía presentar “lo posible según necesidad y verosimilitud”; y la enfermedad mental, la obsesión, el sonambulismo y las visiones no forman parte de un carácter “según necesidad”.² El filósofo alemán no parece aceptar que los personajes cometan acciones que no concuerden con la personalidad que el lector pueda atribuirles según sus conocimientos y experiencias. Hegel exige “Einheit und Festigkeit des Charakters” (“unidad y consistencia de la personalidad”).³ No debería haber, pues, según Hegel, rupturas en el carácter de los protagonistas ni en las obras. Sólo en el siglo XX se impondrá la teoría de que tales rupturas pueden formar parte de obras logradas, porque tales obras no deben o no pueden siempre ser planas y lógicas.

En las primeras décadas del siglo XIX ya era actual el problema de la trivialidad. Wilhelm Hauff publicó en 1825 una novela sentimental, *Der Mann im Mond*, escrita según el esquema de la literatura trivial. Dos años después publicó *Kontrovers-Predigt über H. Claren und den Mann im Mond*, donde analiza las recetas técnico-literarias que ha empleado en su obra. Puede interesarnos observar que Hauff no destaca sólo los caracteres planos, sino también la descripción de ambientes en los que el lector querría vivir: es corriente en la novela trivial la presentación de un cierto lujo y de detalles que pueden estimular las fantasías sexuales. Se habla mucho de platos y bebidas excelentes. Podemos preguntarnos si tales rasgos se hallan también en las obras que vamos a considerar aquí. ¿Se dan, como en *Der Mann im Mond*, detalles que no son necesarios para la acción ni para el tema, pero que ocupan o entretienen al lector? Es interesante notar que Hauff menciona como lectura de la que el lector debería avergonzarse las “historias criminales”, “Kriminalgeschichten” (*Kontrovers-Predigt*: 556 y ss.).

En los años setenta del siglo XX, cuando el problema de la trivialidad tenía mucha importancia en la teoría de la literatura, Günter Waldmann se ocupó, en su libro titulado *Theorie und Didaktik der Trivialliteratur* (1973), de la novela policíaca y especialmente de un autor que se

2 Véase el citado cuento de Hoffmann, especialmente a partir de la página 118.

3 Hegel crítica la “innere haltlose Zerrissenheit” de los personajes en las obras de Hoffmann (1955: 240).

considera generalmente representante de la alta literatura: analiza la novela *Der Richter und sein Henker* (1950) de Friedrich Dürrenmatt. Waldmann critica esta novela porque el protagonista manifiesta una “superioridad ‘detectora’”, y porque el autor, aunque hace sospechoso al héroe convencional, le atribuye dotes especiales, “entre las cuales el raciocinio tiene todavía un papel destacado” (1973: 46). Además, Waldmann explica que la acción, la solución del problema y otros rasgos acercan esta novela de Dürrenmatt a la literatura trivial: “La novela policíaca de Dürrenmatt tiene su centro en el héroe central épico y proyecta, desde este protagonista, una acción épica que en su conjunto es coherente y patentiza el orden del mundo” (46).⁴ La confianza del lector en un mundo bien ordenado y comprensible no se destruye, tal vez incluso en contradicción con la intención del autor. Según Waldmann, la literatura trivial se caracteriza por comunicar una imagen simple y unilateral y además reconfortante del mundo: presenta un mundo racional. Se puede constatar que la posición de Waldmann, por lo menos en gran parte, contrasta con la de Hegel. Obviamente, los críticos exigen, según su gusto personal influido también por el *Zeitgeist*, otras cualidades a la literatura. Yo tampoco puedo evitar una toma de postura personal y subjetiva.

Hay muchas afinidades entre la novela de Pérez-Reverte y el mencionado cuento de Hoffmann. A diferencia de sus otros dos colegas españoles, Pérez-Reverte no nos presenta al inicio un asesinato, sino un hecho misterioso. La protagonista es Julia, una restauradora de obras de arte que trabaja en el Museo del Prado. Su visión de la acción coincide con la del narrador. A esta mujer se le informa de que la tabla de un pintor flamenco que debe restaurar contiene una inscripción escondida. La tabla de Van Huys representa a tres personas históricas, de las cuales dos juegan al ajedrez. La inscripción que el pintor ha cubierto con una capa de pintura se refiere a este juego o a uno de los jugadores: “Quis necavit equitem”, es decir: “¿Quién mató al caballero?” o “¿Quién se comió el caballo?”. Cuando se pintó la tabla, uno de los dos jugadores ya había sido asesinado. Poco después, el experto en historia al cual la protagonista, Julia, consulta sobre los personajes pintados, es también asesinado. Por la posición de las piezas de ajedrez en la tabla se puede reconstruir qué piezas han sido movidas, y se deduce quién ha matado al caballero; pero la partida pintada en el cuadro se puede también continuar, y por la posición de las piezas se puede deducir lo que le pasará a Julia y a sus conocidos; por ejemplo, parece anunciar –amen de la muerte del profesor de historia–, el asesinato de una amiga de Julia, comerciante de arte.⁵ Además, se roba la tabla que posee un muy alto valor económico. Se impone la necesidad de proteger a las otras personas, sobre todo a Julia, y de descubrir al culpable. La policía y su jefe, Feijoo, son poco eficientes; como en muchas novelas llamadas policíacas. Los investigadores no oficiales suelen ser los mejores detectives.⁶ En este caso se trata del ajedrecista Muñoz

4 Traducción del autor de este artículo.

5 En la indicación de las (pasadas y futuras) posiciones de las piezas de ajedrez se pueden ver criptogramas. Un criptograma es muy importante *The Gold Bug* (1843), de Edgar Allan Poe.

6 Se puede pensar en la protagonista del cuento de Hoffmann y en Dupin, de los cuentos policíacos de Poe.

quien asume la investigación, por encargo de César, el amigo y protector de Julia. Muñoz acabará descubriendo el nombre del asesino por puro raciocinio: se trata del propio César, a pesar de que éste haya sido presentado en la novela de forma muy poco sospechosa. Así, se observa el esquema de la novela policíaca, y no parece casual que se mencione frecuentemente en el texto a Sherlock Holmes y a Agatha Christie, y una vez a Edgar Allan Poe.⁷ Es también un rasgo tradicional el hecho de que el culpable sea un personaje que hasta ese momento no había despertado las sospechas del lector. En César hemos visto sólo al protector y amigo paternal de la protagonista; es comerciante de arte y anticuario y había buscado incluso al ajedrecista Muñoz para que llevara a cabo las investigaciones. César se muestra libre de escrúpulos hasta un punto que no nos habríamos imaginado, y manifiesta una habilidad de ajedrecista de la que no había ningún indicio (*La tabla de Flandes*: 371). Sabía que tenía una enfermedad mortal y que iba a morir pronto, y quería asegurar a Julia un futuro sin preocupaciones, robando la tabla y depositándola en un banco suizo. Julia y Muñoz podrán vivir con el dinero que recibirán vendiendo la tabla en el mercado ilegal de arte. Los dos aceptan esta posibilidad.

Javier Marías empieza su novela directamente con el suicidio de Teresa, tía del narrador y protagonista, Juan. Teresa había sido la segunda esposa del padre de Juan, Ranz. La primera mujer de éste había muerto poco tiempo después de la boda y la tercera mujer había sido la hermana de la suicida, la madre del narrador. Después de la escena inicial, la acción de la novela no parece tener muchas relaciones con el suicidio. El narrador, recién casado con Luisa, observa, en su viaje de bodas, a una mujer, Miriam, que exige a su amante, obviamente casado, que haga morir a su esposa o a ella. No se aclara si el amante es sincero con Miriam, ni si su esposa sabe que tiene una amante. Entonces Juan se entera de que su mujer, que parecía dormir, también había escuchado esta discusión. Después el lector es informado de cómo Juan ha conocido a Luisa: trabajando ambos como intérpretes simultáneos han falsificado de forma espontánea una conversación entre dos políticos, uno español y una inglesa. En su función de intérprete simultáneo, Juan atribuye al primero frases que no ha dicho, y Luisa, la otra intérprete y con funciones de supervisión, sigue su ejemplo. Así, entre ambos les han creado una personalidad diferente de la verdadera. También se presentan las actividades semilegales y fraudulentas por las cuales el padre de Juan, Ranz, ha adquirido su fortuna y su colección de obras de arte: en su calidad de experto en arte y empleado del Museo del Prado ha trabajado también para casas de subasta y para coleccionistas y ha dado certificados incorrectos o completamente falsos, cobrando una parte de lo que se ganaba en el comercio de obras dudosas. Así ha podido adquirir también unas obras que deben ser los grabados de Durero que se creen destruidos en la Segunda Guerra Mundial y que Ranz hace pasar por meras copias. Después se cuenta que Ranz advierte a Juan en el día de su boda que no comunique sus secretos a su esposa; además, poco después,

7 Concretamente, en las páginas 106, 150, 195, 223, 292, 298 y 393, para los dos primeros, y en la página 298 para el escritor Poe.

Juan pasa a saber de los primeros matrimonios de su padre y de la muerte de las mujeres de éste. Ahora él debería interesarse por los secretos de su padre. Quizá el lector se quede decepcionado de que entonces se le cuente cómo Juan ha ayudado a su conocida –y ex-amiga– Berta cuando ésta quería establecer contactos con futuros amantes. No es Juan, sino su esposa Luisa quien quiere conocer las circunstancias de la muerte de las dos mujeres de su suegro y, teniendo buenas relaciones con Ranz, logra que finalmente éste le cuente que ha matado a su primera esposa para poder casarse con la segunda, Teresa. Cuando le informó, después de la boda, de lo que había hecho, ella se suicida. Obviamente, y así le parece al lector, Ranz deseaba confesar de una vez por todas su secreto. Javier Marías observa poco el esquema de la novela policíaca según el cual a través del razonamiento y la interpretación de los indicios se halla al culpable, a pesar de que en el texto se menciona una vez a Sherlock Holmes.⁸ Los personajes y sobre todo Ranz manifiestan rasgos inquietantes de su personalidad, pero esto no sorprende al lector, porque las informaciones que recibe están encaminadas a hacerle concebir sospechas.

Juan Manuel de Prada abre su novela con un asesinato. El protagonista y narrador, Alejandro Ballesteros, joven historiador del arte, viaja a Venecia para estudiar un conocido cuadro de Giorgione, llamado *La tempestad*, objeto de la tesis doctoral que quiere presentar en una universidad española. Cuando apenas ha llegado a su hotel, oye el tiro con el que es asesinando el conocido falsificador de arte Valenzin, y éste muere en su presencia. Alejandro no puede mantenerse fuera de las investigaciones sobre el crimen. Es testigo de muchos sucesos misteriosos en Venecia, e incluso el lector percibe la atmósfera de pesadilla de la ciudad a la que amenaza el agua que sube y la nieve que la cubre. El narrador se entera de las relaciones entre el falsificador asesinado y el director del Museo dell'Accademia, Gabetti, responsable de la conservación del cuadro de Giorgione. Otras personas que tienen conexiones con estos dos son la hija –o, como se informa después, la hija adoptiva– de Gabetti, Chiara, quien era también la amante de Valenzin y había aprendido de éste la restauración de cuadros; la ex-esposa de Gabetti, Giovanna Zanon, quien tiene en su palacio cuadros robados o falsificados por Valenzin; y Tedeschi, quien estaba al servicio del falsificador en sus transacciones ilegales. Casi todos los personajes tienen rasgos que los hacen sospechosos y que inspiran miedo. Sin embargo, Chiara parece también muy simpática. Se cuenta, entre otras cosas, que Alejandro, Gabetti y Chiara contemplan, en una visita nocturna al museo, el cuadro de Giorgione y discuten la interpretación que el protagonista da a la obra; además, en esta ocasión son atacados durante un tentativa de robo del cuadro. Más adelante Alejandro asiste a una fiesta en el palacio de Giovanna Zanon y consigue escapar antes de que lo ahoguen. Se ha encargado a Nicolussi la investigación del crimen, quien trabaja en la comisaría y que es, como los funcionarios de la policía en las novelas de Donna Leon, corrupto. No es él, sino Alejandro, quien descubre a la persona que ha cometido el asesinato: Ballesteros no sólo halla el original del cuadro de Giorgione –en el Museo no estaba el original sino, como

8 Concretamente, en la página 291.

sabía Gabetti, una copia hecha por Valenzin—, sino que además logra, por medio del uso de la razón, deducir que Chiara ha matado a su amante. La mujer era una persona hasta ahora poco sospechosa y al lector no le podía parecer verosímil que fuese capaz de cometer este crimen. Sin embargo, su acción no choca con su carácter: ha querido proteger a su padre adoptivo; tenía fuertes motivos: aunque nazca un amor entre Alejandro y Chiara, la mujer se queda en Venecia porque su padre adoptivo necesitará su ayuda cuando envejezca. Es fácilmente reconocible el esquema típico de novela policíaca, según el cual no es el comisario quien resuelve el enigma, sino una persona que no pertenece a la policía. Es verdad que de Prada no menciona otras novelas de este género, pero se reconoce la importancia del raciocinio y no me parece casual que se hable del ajedrez: se dice que Valenzin y Chiara han jugado una partida. ¿Se trata quizás de una alusión a *La tabla de Flandes*?⁹

Estas tres novelas presentan un enigma al lector. En las tres la acción empieza de manera que nazca en seguida un fuerte suspense. La primera escena ya plantea problemas: ¿Qué significa la inscripción escondida? – ¿Por qué la joven esposa de Ranz se mató cuando volvió de su viaje de bodas? – ¿Quién ha matado a Valenzin y por qué razones? La solución del enigma se obtiene sólo al final de cada una de las novelas. Para obtener este efecto, cada autor restringe los conocimientos del narrador a los de un personaje. Los tres narradores tienen la perspectiva o visión del protagonista, el cual no entra en los sentimientos ni en los pensamientos de los demás personajes y por ello no conoce toda la personalidad de estos ni todos sus motivos. Los autores permiten al lector concebir sospechas indicando incluso pistas falsas. Por eso se pintan personas de un carácter complicado y muchas veces se descubre en ellas rasgos sorprendentes.

En *La tabla de Flandes* la protagonista se presenta de forma muy atractiva: Julia es hermosa, joven, eficiente. El lector siente simpatía por ella. Su ex amante, Álvaro, un profesor que se permite una aventura con una estudiante, parece mucho menos simpático. La amiga de Julia, Menchu, es bastante más vieja, quiere captar la atención y busca el amor de los hombres, se viste sin decencia, es avara: tiene casi sólo rasgos negativos y por eso es sospechosa y no suscita la compasión del lector cuando es asesinada. Para una novela policíaca hábilmente construida es casi demasiado antipática, tal vez el narrador quiera indicar una pista falsa. La familia del dueño de la tabla se presenta bajo una luz muy poco favorable. El asesino, César, parece generalmente simpático, ya que es amigo y protector de Julia –y esta impresión positiva no se destruye tampoco por su inclinación por hombres jóvenes a los que atrae y que parece querer proteger. En conjunto Pérez-Reverte observa la regla dada por Aristóteles de que los caracteres deben ser formados según las necesidades de la acción. Sin embargo, se puede pensar que César quizá no tenga un carácter “posible según verosimilitud y necesidad”. El lector queda tan sorprendido como Julia por unos rasgos no sospechados en él (*La tabla de Flandes*: 375).

9 Concretamente, en las páginas 313 y 316.

Javier Marías presenta personajes cuyo carácter no es unívoco y que tienen rasgos negativos. Pueden servir de ejemplo las páginas que siguen a la escena del suicidio de la tía Teresa. Este episodio no hace progresar la acción, incluso no parece relacionarse con ella: el narrador observa en La Habana, durante su viaje de bodas, a una mujer que tiene una cita con un hombre casado y lo obliga a decidirse sobre si quiere hacerla morir a ella, su amante, o a su esposa. No sólo estas dos personas que no conocemos en profundidad, sino también el observador tienen algo de inquietante. Juan tiene la sensación de que el matrimonio le quita, por su carácter definitivo, su libertad (*Corazón tan blanco*: 18), y toma mucha distancia de su mujer, Luisa. Además, la escena observada puede ser un paralelo de lo que pasó, también en la Habana, entre Ranz y su amante Teresa, su futura mujer, antes de la muerte de la primera esposa de éste. Se arroja también una luz dudosa sobre la sinceridad y las intenciones del narrador, e incluso sobre los sentimientos de su mujer, Luisa, que también está escuchando. Tal vez nazca en Juan el deseo de liberarse de un matrimonio que no lo contenta completamente. También es interesante el episodio en el que Juan ayuda a Berta, que vive en Nueva York, a entrar en contacto con hombres que conoce por anuncios de periódicos, relaciones más bien sexuales que sentimentales: Berta parece obedecer a impulsos dudosos. En otros episodios hay detalles que hacen sospechosa a Luisa: un amigo de la familia parece esperar que se apague la luz en el piso de ella, y durante los viajes profesionales de Juan nace una gran familiaridad entre su mujer y su padre (221 y ss.).

¿Qué secretos hay en el pasado de los seres humanos, qué impulsos determinan sus acciones? ¿De qué son capaces? El narrador reflexiona sobre el drama de Shakespeare del que proviene el título de la novela. “I have done the deed”, dice Macbeth después de haber asesinado a su rey, y esta frase puede significar que ha cometido una acción que ya no se puede borrar de su vida, o que ha sido impulsado a una acción que ha germinado en él y que ahora determina su vida. Esta frase parece indicar un tema muy importante de la novela. En tal acción pueden siempre incurrir estas personas con “un corazón tan blanco”. Una acción comparable, aunque menos grave, es el engaño ya descrito que han cometido al alimón Juan y Luisa, y por medio del cual se han podido conocer. Javier Marías hace ver, en la psique de sus personajes, más inclinaciones e impulsos irracionales de los que serían necesarios para una novela policíaca. Los autores de este género de novelas prefieren crear crímenes premeditados y motivados, con personajes racionales, aunque en la persona criminal pueda quedar escondido un complejo haz de motivos.

Juan Manuel de Prada sigue con más fidelidad el esquema de la novela policíaca tradicional. Sus personajes tienen un lado siniestro que el lector percibe desde el primer momento. Ya en la segunda frase de la novela se da la información de que el hombre que muere entre los brazos del narrador Alejandro era “traficante y falsificador de arte” (*La tempestad*: 11). La manera en que se presenta Gabetti al teléfono lo hace poco simpático (25 y ss.). Su aspecto tampoco aporta serenidad: “en el iris azul conviv[ían] mansedumbre y barbarie, abismo y sosiego” (17). Cuando Dina, la dueña del hotel de baja categoría en que se aloja Alejandro, tiene que declarar, al igual que él, tras la muerte de Valenzin, cuenta al protagonista que ha matado a su marido, ahogán-

dolo (38 y ss.). Es obvio que Nicolussi, el comisario, se deja influir por simpatías personales. Tedeschi, el encargado de la guardia del palacio arruinado al lado del hotel, y con el que Alejandro tiene que arreglar varias cosas, parece temible y siniestro. La ex de Gabetti es antipática desde el primer momento. Sólo Chiara parece muy simpática, cuando la vemos por primera vez con los ojos de Alejandro (63 y ss.). Es guapa y le despierta un cierto amor por ella. Su comportamiento con los otros es correcto, amable, y cuando Gabetti la informa de la muerte de Valenzin (67 y ss.) parece tener reacciones muy comprensibles –aún no sabemos que ha matado a su amante, a pesar del sincero amor que siente por él–. De hecho, la muerte de Valenzin le pesa. Es verdad que sus relaciones con Gabetti y Valenzin, dos personas poco honradas, son muy estrechas, pero ella parece más bien una persona “pura” en una sociedad de malvados. En su conjunto hay consonancia entre los personajes y el ambiente, como observan los ojos de Alejandro Ballesteros: este mundo es una pesadilla. Recuérdese que el autor hace preceder a su novela una cita de André Pieyre de Mandiargues cuya primera frase es: “Habría que escribir una novela que tuviera la consistencia de una pesadilla”. La presentación de los personajes no corresponde sólo a las necesidades de una novela policíaca, sino también a las exigencias de una novela negra que pinta un mundo siniestro: la sociedad de los falsificadores, de los fraudulentos directores de museo y de coleccionistas de arte que compran cuadros robados en el mercado ilegal. Resulta, en ese contexto, una nota sorprendente que Nicolussi se convierta en persona de moral íntegra, y que por el amor de Dina renuncie a su posición en la policía de Venecia y acepte tener un rango menor fuera de la ciudad.

¿Qué importancia tienen en estas tres novelas el arte y las obras de arte? La tabla de Van Huys en la novela de Pérez-Reverte es, por su valor, codiciada y pone en movimiento las acciones de los actores (restauración, interpretación, comercio, robo). El cuadro de Giorgione presenta una importancia semejante en la novela de Juan Manuel de Prada. El cuadro del ficticio pintor flamenco aclara el asesinato que inspiró a su creador y explica cuál de las personas representadas mató al “caballero”. Además, la tabla sugiere al asesino de la acción principal cómo un jugador puede mover las piezas, que para él representan a personas, y de hecho el asesino anuncia estos movimientos para indicar lo que pasará todavía. Una vez, incluso, también prevé que un movimiento posible no se ejecutará, es decir, que no se matará a Julia, representada por la dama blanca. Las acciones del asesino están contenidas en la tabla, y el lector podría, si es ajedrecista, prever lo que pasará. Desde este punto de vista el cuadro es la clave de la novela. Sin embargo, no es la clave de los sentimientos e inclinaciones de los personajes y del sentido de la novela. No es un símbolo del mundo. Lo sería más bien el ajedrez, como lo explican los versos de Borges que se citan (*La tabla de Flandes*: 240) y como lo dice un personaje de la novela (287 y ss.). Además, las referencias a la *Ofrenda* y la *Suite française* número 5 de Bach (235 y 288) se pueden interpretar con la misma clave usada para los versos borgianos. En poesía, como en las piezas de música, hay una lección sobre lo insondable y paradójico que es el mundo en que las cosas son espejos de otras. Se mencionan también los “cuadros y dibujos de Escher”: “la escalera

que conduce a ninguna parte, al comienzo mismo de la escalera” (288). Los fragmentos de la historia de los tres personajes en la tabla de Van Huys, intercalados en la narración principal, evidencian la idea expresada también en los comentarios sobre Bach y Escher, de que el mundo es un laberinto en el que no se puede aislar ninguna acción ni cosa.

En *Corazón tan blanco* Ranz hace su carrera profesional y su fortuna como experto en arte, y su manera de servirse del arte tiene mucha importancia para el sentido del libro, porque corresponde al tema de lo ambiguo y sombrío, de lo que pasa en la psique humana y de la poca confianza que podemos tener en lo que se presenta como realidad. Ranz hace creer que en Cuba, donde ha conocido a su primera esposa y donde la ha matado, ha sido “agregado cultural”, pero más bien ha sido “algo así como asesor artístico de Batista” (*Corazón tan blanco*: 250), es decir, que ha estado al servicio de un terrible tirano a quien aconsejaba en materia de arte, probablemente en sus compras. En todo caso no era una actividad inocente al servicio del arte. Más tarde se ha aprovechado de su empleo en el Museo del Prado y de sus relaciones con las casas de subasta para hacer subir, con certificados falsos, el valor de algunas obras de arte y hacerse pagar una parte de lo que los traficantes ganaban con su colaboración. Su manera de aumentar el valor de ciertos cuadros se parece a la de Menchu y de César en *La tabla de Flandes*, que se aprovechan, por ejemplo, del escándalo para hacer subir el precio. Ranz hace pasar por auténticas meras copias u obras falsificadas, como lo harán Valenzin o Gabetti en *La tempestad*. Además, la obra auténtica y la falsificada permanecen indistinguibles, los cuadros se presentan como lo que no son, y esto se corresponde al tema de la inautenticidad y del engaño en las relaciones humanas, presente en las tres novelas. Este tema tiene su paralelismo en la falsificación –relativamente inocente– de lo que dicen los personajes a través de las interpretaciones de Juan y Luisa, y corresponde al hecho de que Juan no sabe cómo ha nacido la familiaridad entre Luisa y Ranz.

Como se ha mencionado antes, el título *Corazón tan blanco* es una cita tomada de una obra que pertenece al arte dramático, *Macbeth*, de Shakespeare. La expresión “a heart so white” empleada por Lady Macbeth es ambigua, como lo es –en la opinión de Juan– su manera de hablar de la acción de su marido y de su comportamiento (*Corazón tan blanco*: 79 y ss.). El narrador no sabe si “white” se debe traducir por “blanco” o por “pálido y temeroso” o por “acobardado” (81) ¿Se puede calificar el corazón humano en general con estos adjetivos? La obra a la cual Juan se refiere, el drama, no aclara sólo el comportamiento de Ranz que, matando a su primera mujer “ha[s] done de deed”, sino también la manera en que las personas que tienen conocimiento del crimen y le instigan a él (Lady Macbeth y la tía Teresa) solucionan el problema que representa para ellas este crimen. A diferencia de lo que pasa en *La tabla de Flandes*, la obra dramática no influye en el crimen o su ejecución, y no es su causa.

En *La tempestad* el cuadro de Giorgione es objeto de interpretaciones diferentes; por ejemplo, Alejandro lo explica durante la visita nocturna al museo y alude, hablando de la constelación de dos personajes en él, a la inclinación –aparentemente– incestuosa de Gabetti por

Chiara. Finalmente el cuadro se convierte en la clave de toda la novela: “En *La tempestad*, como me había señalado Chiara, estaban la aprensión y el desasosiego de las tormentas que quedan suspendidas en el aire, y también ese sentimiento de pérdida y mutilación que ocasionan las tormentas del espíritu cuando ya son irrevocables” (*La tempestad*: 308). Así, este lienzo aclara lo sucedido para Alejandro –y para el lector–, pero no guía a los personajes y no decide sobre su comportamiento: se limita a ser objeto de sus acciones (robo, falsificación, investigación, tráfico). Aclara también el mundo de Venecia y el mundo *tout court*, en el que no se percibe ningún orden y no presenta ningún sentido para los seres humanos.

¿Qué efecto obtienen los autores con sus novelas, y qué nos dicen con ellas? A un lector superficial y no advertido el libro de Pérez-Reverte puede fácilmente parecer un mero *thriller* que cautiva al público porque éste se interesa por la protagonista, y porque la acción le presenta enigmas que quiere resolver. Se divierte también enterándose de la habilidad con la cual el narrador maneja la acción. La novela contiene muchos detalles que en sí no tienen significación y que no enseñan nada al lector ni instigan a la reflexión, sino que sólo hacen más lenta la acción y por eso aumentan la tensión.¹⁰ Al final del libro se ofrece a Julia y a Muñoz la posibilidad de vivir sin preocupaciones en un mundo de lujo, y sólo un lector que se tome su tiempo para reflexionar se planteará la cuestión de si se puede aceptar la situación sin infringir las reglas de la ética. César explica, poco antes de morir, que nadie de los que seguirán vivos tendrá desventajas por sus disposiciones a favor de ellos dos. Es más, los asesinatos les procurarán ventajas tangibles, luego no deberían ser un problema para ellos, puesto que lo sucedido ya no se puede cambiar, e incluso la familia del dueño del cuadro será indemnizada por los seguros. Un lector normal quizá quede completamente satisfecho con la solución del enigma; además, el personaje que casi con seguridad ha ganado su simpatía restará a salvo. Sin embargo, en una entrevista del año 2006 el autor dijo que en el libro ya había dado una explicación de lo que pasa en él: “[En] *La tabla de Flandes* [...] decía que el tablero donde se juegan las cosas es gris, nunca blanco y negro.” (Pérez-Reverte, en Rojo 2006: 31).¹¹ Habría que interpretar la novela como una demostración de que la psique de los seres humanos es complicada, y de que se mezclan siempre lo bueno y lo malo en ella. En general deberíamos “descubrir el caos del mundo”, tema tratado en otro libro de Pérez-Reverte (*El pintor de batallas*), así como percibir la paradoja inexplicable que es el mundo. Es verdad que se habla brevemente de esta interpretación del mundo también en la novela *La tabla de Flandes* (379), y se puede pensar también en los párrafos sobre los versos de Borges y la música de Bach (235 y 288), pero si ésta es la enseñanza del libro, para un lec-

10 Con los cigarrillos que Julia fuma se podría abastecer un estanco, y las bebidas alcohólicas que se consumen bastan en un bar para una semana. Esto me recuerda a ciertas películas policíacas que se producían cuando se escribió esta novela (hoy se bebe sobre todo café, probablemente un café muy flojo). Me pregunto si con eso se ofrece al lector una satisfacción que no le procura la realidad, como también con las descripciones de los bares y *nightclubs* que los personajes frecuentan y las alusiones que pueden estimular los deseos sexuales del lector. Hauff ya indicó en su momento que con tales elementos se puede cautivar al público.

11 Véase en la novela las páginas 376 y 379.

tor ingenuo y no prevenido es difícil enterarse de ella, porque queda velada por la técnica de la novela policíaca. En este género de libros el razonamiento lleva a una solución del problema, y esto parece contradecir la convicción de que el mundo es paradójico e insondable.

Otras pueden ser las reacciones del lector de *Corazón tan blanco*. Se reconoce cómo se relacionan muchos de los episodios de la novela con la acción principal, que en sí es bastante pobre y que consiste meramente en el hecho de que Juan es informado del secreto de su padre. Sin duda se plantean cuestiones sobre las que el lector quiere recibir una respuesta, pero la acción no sirve para suscitar sólo la curiosidad del lector y crear suspense, a pesar de la espectacular escena con la que Javier Marías abre su novela. Lo que queda en el centro del texto es la investigación del corazón humano: ¿Es verdad que los humanos son tan complicados, están tan fuertemente expuestos a la tentación, pueden tan fácilmente cometer una acción (“[do] a deed”) que deja una impronta tan profunda en su vida? ¿Somos tan débiles? Desde este punto de vista la novela es mucho más profunda que la de Pérez-Reverte y, en mi opinión, también que la de Juan Manuel de Prada. Javier Marías nos hace ver “las fuerzas desconocidas” presentes en el alma humana, que manifiestan “una incomprensible verdad de lo terrible” que Hegel no podía tolerar en “el área del arte” (Hegel 1955: 257) y que, como creo, presentan muchas obras eminentes de la literatura moderna. Las críticas que Waldmann dirige contra la novela policíaca no sirven en el caso de *Corazón tan blanco*. Esta novela, desde muchos puntos de vista, no pertenece a este género en su acepción clásica.¹²

La tempestad contiene una visión del mundo y del hombre. El mundo que se presenta aquí es sombrío, es una “pesadilla”, y esto se hace patente muy pronto al presentarse la vida anterior del narrador. Su jefe, catedrático de una universidad española, lo trata mal y es con mala intención que, conociendo bien Venecia, le aconseja alojarse en el hotel Cusmano, de ínfimo *standard*. En las últimas páginas de la novela nos enfrentamos a Ballesteros ya más maduro y viejo, quien obtendrá la cátedra de su jefe y continuará su actividad. ¿Cómo se presenta esta vida? “A veces, entre las clases y las tutorías y los consejos de departamento y las audiencias en el despacho del catedrático Mendoza hay intervalos de inactividad, y entonces el olor de la letrina que habito me abofetea las narices y la víscera de la dignidad y lloro de coraje” (*La tempestad*: 322). Le queda a Alejandro sólo el recuerdo de su encuentro con Chiara y de su breve amor. El futuro no es en absoluto prometedor. La explicación de los enigmas, es decir, de lo que había pasado de ilegal y de criminal en Venecia, no permite al protagonista ni a los lectores creer que el mundo en sí es bueno. La novela es pesimista y presenta un mundo poco confortante. Se puede pensar que el texto es la obra de un autor aún joven cuya visión del mundo es unilateral. Pero no se puede dirigir contra este libro la crítica de Waldmann, quien califica la novela policíaca de trivial porque reconforta al lector presentándole un mundo ordenado. Desde este punto de vista,

12 No sigo la interpretación de Francisco Caudet, quien, sin estar seguro de si ésta era la intención de Marías, ve en la novela una obra realista (según las concepciones de Lukács) en cuanto que Ranz simboliza el pasado de España bajo el franquismo y la tendencia a sepultar sus crímenes en el olvido (Caudet 2002: 209-240).

La tempestad corresponde a la tendencia que se observa en cierta literatura moderna —y que contrasta con lo que exige Hegel— de presentar un mundo que no es en absoluto confortante. Sin embargo, la novela de Juan Manuel de Prada no niega que el mundo sea comprensible y que el raciocinio permita entender lo que pasa en él. Desde este punto de vista se justifica la idea de que hay un orden en el mundo. Quizá se permita al lector hallar en las descripciones cierta satisfacción para sus deseos haciéndole ver con los ojos de Alejandro y tocar con sus manos bellezas femeninas. Sin embargo, de Prada no excede los límites de lo que hoy es normal en la literatura.

Ya mencioné la entrevista concedida por Pérez-Reverte a *El País* y publicada en el número del 21 de enero de 2006. Allí se habla de su nueva novela *El pintor de batallas* —cuya aparición estaba prevista entonces para marzo 2006, en Alfaguara, como así ha sido. La escribí porque constataba “que la naturaleza no tiene sentimientos, y que gobierna el horror. Los hombres antiguos estaban preparados para semejante desorden, pero el hombre moderno ha preferido ignorarlo”. El autor explica: “Si cuanto pasa es totalmente casual la existencia resulta insoporrible y sin ninguna salida”. Además, Pérez-Reverte es consciente de la “crueldad innata que forma parte de todos los hombres”. Menciona también *La tabla de Flandes*, porque le parece ya haber demostrado en esta novela cómo va el mundo. Pérez-Reverte explica bien qué visión del mundo forma el fondo de gran parte de la literatura moderna, y postmoderna. Sin embargo, no creo que en *La tabla de Flandes* el lector ingenuo se entere de esta enseñanza. Es más clara en *La tempestad*, y todavía más en *Corazón tan blanco*.

Cuando leí por primera vez *La tabla de Flandes* no esperaba más que la aclaración de los asesinatos: el libro me pareció bien construido e inteligente, pero superficial. Me he comportado como el lector normal e ingenuo del que hablaba más arriba. Por eso, las críticas que Waldmann dirige a Dürrenmatt me parecen perfectamente trasladables a esta novela de Pérez-Reverte. En *La tempestad* la solución del enigma significó para mí casi una decepción: ¿No habría bastado con que el autor nos despidiera dejándonos impresionados por la pesadilla que es el mundo descrito? El libro habría sido más poético. Terminando *Corazón tan blanco* no he notado esta decepción. Quizá otro lector llegue a otra valoración de estos libros: a fin de cuentas, nuestras críticas y juicios son esencialmente subjetivos.

No me atrevo a intervenir en la cuestión de si tiene todavía mucho valor —o sentido— la distinción que se hace generalmente entre literatura “alta” o “seria” y literatura que sólo nos procura entretenimiento y diversión. Creo que las novelas que acabo de analizar no permiten aún emitir una sentencia. Sin embargo, me parece que se puede decir que cuanto más profunda es en estos libros la reflexión sobre la realidad y su esencia, tanto menos entretenimiento o suspense presentan. ¿Se puede deducir de esto una regla general? Hay ejemplos que demuestran lo contrario. El cuarto centenario del *Quijote* ha pasado apenas. La novela de Cervantes se considera un libro profundo y al mismo tiempo lleno de entretenimiento, o al revés. Sin embargo, quien lea esta novela como mero libro de entretenimiento, quizá no se entere de su profundidad, y quien se entere de lo “seria” que puede llegar a ser, quizá no se divierta durante su lectura.

El placer que nos dan la literatura seria y las obras que tienen un carácter trágico no es igual al entretenimiento. Sin embargo, hay géneros literarios o técnicas narrativas que tienen una propensión a la trivialidad, y a veces a los autores les resulta difícil escapar a esta propensión.

Una última reflexión a modo de coda. Actualmente se lee mucho un libro en lengua inglesa que tiene bastantes rasgos en común con las novelas de las que nos ocupamos: *The Da Vinci Code* (2003) de Dan Brown. Algunos personajes de esta novela trabajan en un museo, en este caso el Louvre, y son importantes los cuadros de Leonardo da Vinci. Además, el libro comienza con un asesinato. Quizás el libro tenga tanta resonancia por sus vehementes críticas de instancias y organizaciones religiosas, pero quiero ocuparme sólo de lo que tiene de novela policíaca –o negra–, en la que el arte tiene importancia. Es fácil reconocer elementos y técnicas que se encuentran también en las novelas de Pérez-Reverte y de Juan Manuel de Prada. Al igual que en *La tabla de Flandes* –o en el cuento muy anterior, *The Gold Bug* (1843), de Edgar Allan Poe– hay que interpretar un mensaje enigmático, y es importante la explicación de lo que un artista muerto desde hace varios siglos nos comunica a través de sus cuadros. Además, la vida de los protagonistas, una mujer y un hombre, se ve continuamente amenazada. Las obras de Leonardo da Vinci se presentan, igual que el cuadro de Giorgione, como interpretaciones del mundo. Hay también diferencias: en las novelas de Pérez-Reverte y de Juan Manuel de Prada se finge que la acción se desarrolla de forma lógica a partir de una situación que esencialmente no cambia desde el inicio del libro, por ejemplo la partida de ajedrez. Dan Brown, por el contrario, enfrenta a sus protagonistas con una continua serie de enigmas inesperados y adicionales, lo que me parece una construcción poco satisfactoria de la trama. Hago hincapié también en la cantidad de detalles que llenan muchas páginas, que a todas luces son innecesarios: pienso en los muchos viajes en coches, aviones, etc. Además los personajes me parecen muy planos; en sí no hay más que buenos que son además inteligentes, y malos, entre ellos muchos obsesos. Ni siquiera falta el monstruo que es instrumento de los malos: un gigantesco albino. Esta novela podría servir de ejemplo de la continuidad de las tradiciones del género literario, de lo fácilmente que se repite un esquema, y de que es difícil escapar a la trivialidad.

Bibliografía citada

- Brown, Dan (2003/2004). *The da Vinci Code*. New York: Anchor Books.
- Caudet, Francisco (2002). *El parto de la modernidad. La novela española de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Cobb, Palmer (1908). *The Influence of E.T.A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*. Chapel Hill: Univ. Press.
- Hauff, Wilhelm (sin fecha). “Kontrovers-Predigt über H. Claren und den Mann im Mond”. En: W. Hauff. *Romane, Märchen, Gedichte*. Phaidon, 554-582. Primera edición de 1827.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1955). *Ästhetik*. Berlin: Aufbau. Las *Vorlesungen über Ästhetik* fueron impartidas entre 1817 y 1829 y publicadas por vez primera entre 1835 y 1838.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1979). “Das Fräulein von Scuderi”. En: E.T.A. Hoffmann. *Werke*. Vol. 2. Berlin y Weimar: Aufbau, 71-140. Cuento de 1820.
- Marías, Javier (1992). *Corazón tan blanco*. Barcelona: Anagrama.
- Pérez-Reverte, Arturo (1992). *La tabla de Flandes*. Alfaguara Hispánica. Primera edición de 1990.
- Prada, Juan Manuel de (1997). *La tempestad*. Barcelona: Planeta.
- Rojó, José Andrés (2006). “Arturo Pérez-Reverte / Escritor. ‘En *El pintor de batallas* están muchas claves que explican mis libros anteriores””. En: *El País*, 21 de enero, 32.
- Wächtler, Paul (1911). *Edgar Allan Poe und die deutsche Romantik*. Borna y Leipzig: Noske.
- Waldmann, Günter (1973). *Theorie und Didaktik der Trivilliteratur. Modellanalysen, Didaktikdiskussion, literarische Wertung*. München: Fink. Existe una segunda edición ampliada de 1977.

Kathrin Saringen

El placer de lo escuálido – La construcción de la fábula en *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura

“No necesito pensarlo para comprender que lo más difícil sería abrir los ojos” (Padura 1991: 13). Con esta frase del protagonista de *Pasado perfecto* se inicia la primera novela de la serie *Las cuatro estaciones*. Desde el principio de esta tetralogía, aparece formulado negro sobre blanco el interés fundamental que estas novelas policíacas persiguen: abrir los ojos. Pero ¿para qué sirve abrir los ojos? ¿solamente para recuperarnos de la resaca de la borrachera de una noche de año nuevo o para algo más penetrante: como una metáfora que nos permite ver el sentido más profundo del mundo en que vivimos? La respuesta, la iremos conociendo paulatinamente en el transcurso de la lectura de las cuatro novelas policíacas de Padura.

El rastreo de los enigmas a través de las partes más oscuras de la sociedad cubana se produce en paralelo a una búsqueda de la propia realidad de Cuba en los años noventa del siglo XX, y esto con motivos claramente socio-políticos. El ir tras las huellas del crimen se convierte para Padura, de pronto, en un ir tras las huellas de su propia generación y del pasado. Precisamente eso parece ser lo que busca Padura: servirse de la literatura policíaca para representar la realidad social de su país. Lo primero que permite la lectura de esta narración criminológica es mostrar una mirada al interior del pasado para actualizar posibles significados escondidos. La moderna estética narrativa del autor se sirve de las estrategias del género policíaco para levantar sobre lo que se construye narrativamente una especie de otra fábula, un tipo de imagen de la sociedad. El placer de lo escuálido, del que las novelas de Padura están impregnadas, nos permite abrir los ojos para nuevos contextos significativos.

Luego de concluir sus estudios de Literatura en la Habana, donde Padura naciera en 1955, trabajó como periodista en diferentes diarios –por ejemplo, *Caimán Barbudo*, *Juventud Rebelde*–, hasta llegar a ser jefe de redacción de *La Gaceta de Cuba* en 1989. Es en ese mismo año 1989 que la historia de su tetralogía se desarrolla, obra publicada por partes entre los años 1991 y 1998, para así convertirse, todas en conjunto, en *Las cuatro estaciones*. Otras novelas han continuado su producción –*Adiós Hemingway* (2001); *La novela de mi vida* (2002)– y más recientemente, en el 2005, *La neblina del ayer*. La tetralogía titulada *Las cuatro estaciones*, aquí comentada, consta de las siguientes novelas: *Pasado perfecto* (1991); *Vientos de cuaresma* (1994); *Máscaras* (1997); y *Paisaje de otoño* (1998).

La estructura misma de estas novelas se encuentra en una base transtextual que le presta una precisa concatenación y encamina su recepción. Cada una de las novelas asume el tiempo de una estación del año: se inicia con *Pasado perfecto* como el invierno, pasando por *Vientos de*

cuaresma como la primavera, luego *Máscaras* como el verano, para finalmente encontrarnos con un *Paisaje de otoño*. De este modo, cada novela representa una especie de vuelta de tuerca a la gran rosca que significó el año 1989, enfocado desde cuatro ángulos temporales distintos y sucesivos. La tetralogía relata un año en la vida del protagonista teniente Mario Conde, concretamente, los cuatro casos que tiene que resolver en ese año especial. En el otoño de 1989, es decir, en la última novela, *Paisaje de otoño*, Mario Conde se retira de la policía y se decide a escribir una novela con el título *Pasado perfecto*: “Pasado perfecto: sí, así la [la historia] titularía” (*Paisaje de otoño*, 1998: 259).

Exactamente ese año de 1989 es importante para Mario Conde no sólo por ser el de la crisis cubana, por las consecuencias económicas del derrumbe de la Unión Soviética, sino sobre todo por los considerables cambios sociales que este derrumbe trajo consigo. En la medida en que el socialismo empieza a extinguirse en Cuba, se van perdiendo las expectativas y esperanzas que se habían cifrado en el país. Sobreviene una especie de nostalgia por el pasado, creyendo que en aquel tiempo todo fue perfecto. Precisamente la generación que creyó en la revolución cubana se convierte en una generación decepcionada, nostálgica del pasado. El teniente Conde representa precisamente esa generación decepcionada y sin perspectivas de futuro, que, por un lado, lo conduce a ser un melancólico, solitario impregnado de temores, quien sólo tiene un pequeño mundo de amigos entrañables y algunos rituales, y, por otro, a ser un erudito irónico y un caótico incómodo, alguien que como policía representa una figura marginal. Con mucha intuición pero poca ilusión, simboliza el perfecto antihéroe que se desencanta de la resplandeciente pero falsa realidad revolucionaria. Su proceso de autodefinición lo conduce a analizar constantemente su vida en función del pasado: “La ruta de los recuerdos de Mario Conde siempre terminaba en melancolía” (*Pasado perfecto*, 1991: 189). La controversia consigo mismo es para él más importante que el simple ejercicio de su profesión; por eso, después de dar recibo de sus servicios en el último tomo, decide finalmente convertirse en escritor.

Esa transformación que va de un policía a un escritor constituye el eslabón semántico y estructural que une las cuatro novelas. El deseo de escribir una novela, que ya expresa en la primera de la tetralogía, *Pasado perfecto*, se materializa en el último tomo como “novela en la novela”; y adopta el mismo título de la primera entrega. La búsqueda obsesiva de un pasado más o menos perfecto encierra, en consecuencia, tanto el contexto narrativo exterior como el contexto narrativo intradieético. Al final de las cuatro novelas, Mario Conde, el protagonista, emprende la búsqueda de un nuevo oficio al dejar la policía para escribir su autobiografía titulada precisamente *Pasado perfecto*. Al mismo tiempo, dentro de la narrativa de la novela *Pasado perfecto* el lector asiste a la solución del caso Rafael Morín. Así empieza un juego vertiginoso que convierte el supuesto círculo cerrado de las cuatro novelas en una especie de *mise en abyme*. La coherencia intertextual de esa *mise en abyme* la ofrece el “pasado perfecto”, tanto en el contenido como en el eje estructural. La recursividad, es decir, la novela en la novela, sirve como medio estilístico para poner de relieve una vez más la reconstrucción de la propia historia.

En el centro del presente artículo se encuentra el primer tomo de *Las cuatro estaciones: Pasado perfecto*. El teniente Mario Conde recibe la orden de encontrar al desaparecido viceministro Rafael Morín, un cuadro del Partido del más alto nivel, y casualmente un ex-compañero suyo de la escuela. Durante las investigaciones que realiza, le vienen constantemente a la memoria muchos recuerdos de la vida escolar en común y de los tiempos de su juventud. Morín era el alumno modelo de la escuela, un camarada extremadamente fiel al Partido, hábil para conseguir todo lo que se proponía, incluso el gran amor de Conde: Tamara. De pronto, según avanza la lectura, surgen cosas absurdas y momentos que le hacen sospechar de que algo no concuerda con esa imagen de vida perfecta que Conde está recordando e indagando. Pero para percatarse de ello, tiene que sumergirse en su propio pasado y, al mismo tiempo, recuperar o recordar las ilusiones y sueños de su generación. Toda la investigación en torno a Morín, vale decir, la búsqueda y el acopio de pistas, sólo sirven como pretexto ideal para rastrear el pasado y así poder trazar una imagen de su propia generación. En realidad, se trata de resolver el gran enigma que representa la sociedad cubana, y con ello la generación de los tiempos de la revolución; es decir, el denominado “pasado perfecto”. Para lograrlo, Padura se sirve del género de la novela policíaca; porque es éste género el que le ofrece la posibilidad de acercarse al lado oscuro de la sociedad y desde él poder esbozar una nueva imagen de ella: “Nos traslada a un acceso directo hacia la realidad y la sociedad, allí donde se encuentra lo más oscuro de ella.” (en Wieser 2005).

El subgénero de la novela policíaca en el que se clasifican *Las cuatro estaciones* es la novela negra.¹ Este género trabaja con signos que nos ponen pistas directas hacia la parte marginal de la sociedad, hacia las figuras que viven al borde de ella y nos permite, así, poder tocar y romper determinados tabúes sociales. Esta forma de proceder no fue siempre posible en Cuba. Las condiciones cambiaron sólo a partir de la década de los noventa, época en la que Padura escribe su trabajo. La literatura policíaca de la década de los setenta todavía era por completo un género tradicional: obligadamente una novela policíaca clásica, por eso mismo era excesivamente política. Esta novela policíaca de los setenta estaba completamente politizada e intentó resolver los problemas de la sociedad con la ayuda de un eficiente aparato policíaco y órganos de investigación y adoctrinamiento. Mientras que entonces se trataba de lograr pura creación política, ahora Padura busca, por el contrario, romper con esta tradición de la literatura social conservadora. En el sentido de la “anxiety of influence” (Bloom 1973), busca separarse productivamente de la novela policíaca clásica acercándose al género de los inconformados sociales, es decir, a la novela negra: “la contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista” (Colmeiro 1994: 57). Sus principios estéticos están bastante alejados de sus principios éticos: “La novela policíaca negra supone una inversión del orden y signo de los principios éticos y estéticos. Aquí se mantiene la temática criminal como juego estético” (61). A Padura la creación estética

1 Nos adherimos a la diferenciación tipológica del género literario que realiza José F. Colmeiro entre novela negra y novela policíaca clásica, quien dilucida la diferencia entre ambas convenciones en el plano estructural (Colmeiro 1994: 53 y siguientes).

se le presenta siempre en primer plano. Sus novelas son en realidad “falsos policíacos” (Clark 2000), porque en ellos el hecho delictivo representa sólo un andamio. Es verdad que Padura nos encamina en un orden selectivo de pesquisas, así como nos pone y descifra pistas para la investigación; es decir, utiliza estrategias y sistemas de referencia propios de la novela policíaca, pero sólo con el propósito de escribir, en el fondo, una obra literaria urbana: sobre el miedo y la violencia en una metrópoli. En cierto sentido, de un modo similar a su predecesor y modelo literario: el brasileño Rubem Fonseca.

Las novelas policíacas de Padura constituyen, por lo tanto, una “nueva novela detectivesca, género que se vale de las convenciones de la novela negra” (Clark 2000). El crimen sólo sirve aquí como la llave que nos abre un laberinto indescifrable; un laberinto que sólo puede ser procesado literariamente con la ayuda de un análisis profundo de la sociedad cubana, de su gente y sus defectos. La verdadera trama es secundaria; el esclarecimiento del crimen poco importa. Porque el género de la novela policíaca aparece “funcionalizado”, como ya se mencionó, para lograr una determinada perspectiva estética y literaria: “escribir una obra literaria, que sirva de testimonio sobre cómo ha sido la vida en Cuba en esos años” (en Wieser 2005). Una clara muestra del interés del autor por la situación social nos la proporciona precisamente el año que ha elegido como marco temporal de su tetralogía: 1989, un año políticamente, como se sabe, muy particular. Con ello se incorpora y acomoda a la literatura cubana de los años noventa en su conjunto, donde convive un sentido nostálgico del pasado con una visión casi apocalíptica de La Habana y la sociedad cubana. Cada uno de los cuatro hechos policíacos del año 1989 se interna cada vez más en la realidad cubana posterior a la revolución. Por primera vez, surgen cubanos del más alto rango social cumpliendo el papel de criminales. Todo lo contrario a la novela policíaca tradicional. Los personajes que hacen el papel de víctimas, así como los que hacen el de victimarios en la novela negra –también llamada neopolicíaca–, provienen de las esferas más altas de la sociedad. El mundo del delito está transferido al sector de los “intachables” y “perfectos”, de tal manera que también pueden presentarse policías corruptos o políticos como Rafael Morín. Se trata entonces de delincuentes que por regla general son poco comunes en la literatura cubana: de un jefe o director de oficina en *Pasado perfecto*, de un estudiante en *Vientos de cuaresma*, de un diplomático en *Máscaras* y del director de una institución estatal en *Paisaje de otoño*.

Los verdaderos autores del crimen, en el sentido ideológico, son aquellos para los cuales no hay posibilidad de abrir procesos policiales o judiciales, y por ende no sufren persecución alguna. Ellos simbolizan la aparente vida perfecta o ideal. Son personajes que ocupan un alto puesto de gobierno y que no dudan en utilizarlo para obtener un provecho personal, porque están seguros de que por estos delitos nunca van a ser denunciados a los tribunales. A modo de ejemplo, el inescrupuloso dueño de un lienzo, Gerardo Gómez de la Peña, no se avergüenza de haber adquirido un carísimo *Matisse* a través de dudosos medios, es más, lo muestra abiertamente diciendo: “No, claro que no me abochorno. Porque la vida es como dijo el viejo congo:

al que le cocó, le cocó... Y al que no le tocó, lástima, pero ése se jodió, ¿no?” (*Paisaje de otoño*, 1998: 65). En ello precisamente radica el interés gnoseológico de Padura: desenmascarar a estos criminales ocultos. Por eso la investigación sociológica es más importante para él que la investigación policíaca.

En su memoria literaria, el autor se interna cada vez más en el pasado, tras la búsqueda de la vida perfecta. Revelar el destino de su generación –una especie de generación perdida, *lost generation*– se convierte en el tema central de *Las cuatro estaciones*: “no poner de manifiesto sólo mi concepción de la vida, sino también (o sobre todo) la concepción de mi generación, sus frustraciones, sus esperanzas y sus decepciones” (en Wieser 2005). Y así, en el contexto narrativo interior, el protagonista Conde y sus amigos también constituyen una especie de *lost generation*, cuyo proceso de reencuentro consigo mismo se produce en estrecha relación con la nostalgia y la añoranza por el pasado: “nostalgias por un pasado donde todo fue simple y perfecto” (*Pasado perfecto*, 1991: 84). Por ello, Conde señala a su mejor amigo Carlos, el “flaco”, como un “recordador de mierda” (*Vientos de cuaresma*, 1994: 22). Desvelar la trama del caso policial en torno a Rafael Morín se hace útil sólo para colocar –y se intenta decir, que sólo por ello–, los indicios de la propia historia en las correctas circunstancias.

Las cuatro novelas vistas transtextualmente poseen sólo un tema, que de igual manera se refleja en el plano intratextual, a saber: el hecho de narrar la investigación por parte de Conde, en torno a ese pasado “perfecto” que tal vez no fue tan perfecto como todos pensaban. Esa búsqueda tras las huellas de su propia vida que discurre en los cuatro casos policiales, recorre todas las novelas y termina solamente al final del cuarto tomo; concluye donde se empieza a revelar el verdadero significado del pasado supuestamente perfecto, ofreciendo de pronto las posibilidades de huir y retirarse de aquella vida aparentemente perfecta. El médico Andrés, que tenía todos los visos de ser feliz y exitoso, de pronto emigra; a su vez, Candito se entrega a la religión cuando menos se lo esperaba; y el propio Conde, como ya se ha escrito, renuncia a la policía.

La nueva visión de la realidad se hace posible solamente con el cambio de la propia realidad; por todo lo que el año 1989 significa. Sólo entonces se logra, al menos en el plano literario, arrancar la máscara que encubre la revolución. La complejidad semántica alcanza su máxima expresión en el hecho de que Conde mismo empieza a escribir exponiéndose así en el mundo libre de las palabras. El hecho de escribir puede entonces ser interpretado como una metáfora hacia la emancipación, hacia una nueva capacidad de expresarse; aquí y ahora lograda. Al mismo tiempo, las cuatro novelas significan, simbólicamente, un viento fresco que como un huracán limpia las calles de la Habana de la vieja basura depositada y que en Conde produce un efecto catártico.

La coherencia temática que brinda la investigación del pasado afianza la consistencia estructural, que ya se produce a través de la concatenación (digamos estacional) de las novelas sobre la base de las cuatro estaciones del año. Coherencia y cohesión forman por ello un tejido bastante compacto. Las constantes idas y vueltas permiten producir la textura del cuarteto como barni-

zada Así, por ejemplo, el encuentro permanente de Conde con su mejor amigo Carlos, su compartida pasión por la música (*Pasado perfecto*, 1991: 230) y sus interminables borracheras (227); la alusión continua al grandioso arte culinario de su ama Josefina (187); el gran y en el fondo imposible amor por Tamara: “aquella mujer que le ha venido atormentando el juicio durante diecisiete años” (209); etc. Los diálogos que a veces vuelven a repetirse literalmente forman un trenzado tan cerrado que casi no dejan lagunas. De este modo, la ambigüedad que justamente define al texto literario es constantemente retirada por el narrador omnisciente, de tal manera que las cuatro novelas, como un todo, no provocan una lectura abierta y polifónica, sino una lectura a través de imágenes claramente definidas, monológicamente cerradas.

Vista intratextualmente la obra ofrece otra imagen. La búsqueda de Rafael Morín en la novela *Pasado perfecto* significa también una reconstrucción del propio pasado, pero en gran medida enlazada con una hábil y fragmentada estética narrativa, que no repite simplemente unos motivos singulares en el plano de la fábula. En lugar de ello, la narración está manejada por complejas retrospectivas (analepsis) y prospectivas (prolepsis) estructurales; discurriendo, pues, a saltos. El abrupto cambio de la instancia narrativa se presenta como una señal para cada uno de los diferentes tiempos del orden narrativo. Cambio éste que constituye la constante característica estructural. Siempre que Conde se traslada mentalmente al pasado –por ejemplo, a la época del colegio que compartía con Rafael–, conduce a que el lector de pronto se confronte con una narración homodiegética en primera persona; todo lo contrario al tiempo narrado de la actual investigación judicial, es decir, el invierno de 1989, que se nos presenta por medio de un narrador extradiegético. Se produce entonces un inocultable cambio de la instancia narrativa: de un narrador omnisciente a un narrador en primera persona, siempre que se abandona el correspondiente plano temporal. Estos cambios se presentan inesperadamente; solamente el lector de la edición alemana es advertido la primera vez, a través de algo como un “insert” o añadido espurio, que introduce una fecha: “September 1972”.² Este dato no aparece en el original.

Las transgresiones en la estructura temporal –analepsis y pasajes del tiempo narrado de la presente investigación– están dispuestas una junto a la otra como en un montaje filmico. En combinación con una considerable variedad de tipos textuales, compuestos de informes de autopsias, grabaciones de audio, monólogos y pasajes descriptivos, resulta una narrativa casi filmica que aparentemente es contraria a la cronología de la narración policíaca o a la reconstrucción de los hechos, así como a la linealidad de la investigación científico-policial. Sin embargo, reside justamente en la permanente formación y descarte de hipótesis, hechos tomados de la novela policíaca más clásica, que la disposición de los *sujets* de la fábula no pase a ser lineal. Se forman jerarquías de cada uno de estos *sujets*. Una de las principales sospechosas es, por ejemplo, Tamara, la mujer de Rafael Morín y eterno gran amor del mismo Conde. En orden jerárquico

2 Concretamente en la página 16 de la traducción alemana, hecha por Hans-Joachim Hartstein, y que lleva por título *Ein perfektes Leben* (Zürich: Unionsverlag 2003).

de las sospechas, la hipótesis de que Tamara pudiese tener algo que ver con la desaparición de su marido ocupa desde el principio un lugar prioritario frente a las demás. La posibilidad de priorizar esta hipótesis frente a otras está unida no sólo a la cercanía familiar y al conjunto de motivos sujetos a esta condición, sino que la propia estructura del lenguaje es la que encamina la narración hacia la pista de Tamara: a través del cambio de tiempo. Así, entonces, la diferencia de jerarquía entre los signos que señalan a Tamara como sospechosa y aquellos que anteponen la formación de otras hipótesis se señalan al lector por medio de un cambio de tiempo totalmente inesperado.

Mientras que los actuales trabajos de investigación se presentan siempre en la forma verbal del pasado, los pasajes donde aparece Tamara se encuentran redactados exclusivamente en presente. Este hecho produce, inicialmente, una sensación desconcertante, pero tal vez pueda ser aclarado por medio de una conclusión hermenéutica, porque los momentos sospechosos que señalan a Tamara no son, en realidad, relevantes. Probablemente los pasajes en torno a Tamara dominen sobre los otros elementos por otra razón. Posiblemente se trate del deseo de Conde de hacer presente a esta mujer –¡por ello la elección del tiempo presente!– como hace casi veinte años. El amor hacia ella se presenta estilísticamente caracterizado a través de un plano temporal del presente y con ello se erige una jerarquía superior a la de los otros *sujets*. Esta pista influye directamente en la investigación, pero en relación al crimen resulta, a fin de cuentas, una pista falsa.

Aunque las secuencias sobre Tamara son pasajes narrativos en tiempo presente, tienen que ver en lo fundamental con la memoria del pasado que emplea el protagonista, perspectiva que, debido a su estilización, se sitúa siempre sobre el actual trabajo de investigación. Esa compleja construcción del discurso estorba naturalmente la linealidad de la narración. A pesar de todo, el juego en los planos temporales parece no sólo necesario para posibilitar técnicamente el camino al pasado, sino también para colocar en orden –o en simulado desorden– jerárquico, los diferentes elementos de la investigación policial, es decir, todo el acopio de pistas y lectura de indicios. El género de la novela policíaca provee las estructuras necesarias para que la investigación narrada se convierta a su vez en una narración investigativa. El contenido es sólo un pretexto para el proceso narrativo. Es dentro de esa narrativa que el protagonista Mario Conde construye siempre nuevas hipótesis sobre las circunstancias de la desaparición de Rafael Morín. Él trata de aclarar todos los posibles vestigios e indicios, hasta que se topa con los dudosos negocios en España del aparentemente irreprochable camarada. El policía detective se torna el primer intérprete de los signos que nos provee el texto, se convierte, por decirlo así, en un implícito lector en primera instancia. Él sigue la narración y sus caminos llenando las lagunas, aquéllas que precisamente el texto policíaco ostenta en su estructura y que están muy dirigidas al detective y, sobre todo, a la conducción de la lectura.

Aquí, la “dialogicidad” específica del género de la novela policíaca salta a la vista. Son constantes las llamadas –al igual que cada texto poético, sólo que aquí son bastante más directas–

que se envían al lector (real) para que se involucre en las pesquisas. Se activa al mismo tiempo una instancia de recepción doblemente construida: por un lado, un implícito detective ficticio y, por otro, el lector real. De acuerdo al grado de confianza (*fair play*) con el lector, se le provee de la máxima información que el policía detective dispone, para que pueda estar en la posición de llenar convenientemente las lagunas del texto, o reteniendo conscientemente la información con el propósito de que no pueda leer los signos del texto adecuadamente. La reconstrucción de la fábula –del caso policial– en el plano del discurso –de los hechos, informaciones, vestigios e indicios dados– puede ser efectuada sólo por el policía investigador, porque el lector se sorprenderá al final de la inesperada solución del caso. Los parámetros teóricos de recepción de la literatura policíaca traen consigo una muy alta escenificación de los indicios, lo que con frecuencia impide también al detective una reconstrucción completa de la fábula.

En las novelas policíacas de Padura, sin embargo, la fábula es, *grosso modo*, conocida; o no interesa. Sólo les falta la correcta disposición de los *sujets*, es decir, la respuesta a la cuestión: ¿de qué elementos se compone la fábula? Es en esa relación donde se activa de manera específica el potencial de suspense en estas novelas policíacas cubanas. Así, entonces, la cuestión de: ¿quién fue el autor del crimen? queda relegada frente al ¿por qué? y sobre todo al ¿cómo? “Mi interés no se ubica nunca en la cuestión de quién mató a quién, sino en la cuestión ¿Por qué alguien mató a otro? y ¿Cómo pudo hacerlo? El Quién no es importante, el Cómo y el por qué son lo que me interesa a mí.” (en Wieser 2005).

El teniente Mario Conde está intrigado como investigador policial y al mismo tiempo como lector ficticio implícito por el suspense del ¿cómo?!: ¿cómo pudieron ocurrir esos hechos? en medio del laberinto de indicios y vestigios –signos–, que incluyen o eliminan un *sujet* y otro, uno tras otro. Porque incluso cuando el detective, y junto con él parcialmente el lector, sigue la estructura de la invocación apelativa del texto, éste nunca provee los suficientes indicios. Por el contrario, se muestra sumamente variable y polisémico. Exactamente a través de ello nos abre la perspectiva de actualizar una y otra vez la vaguedad que caracteriza al texto poético, de una y muchas maneras diferentes, multifacéticas y polifónicas.

Sobre la base de este concepto estético de recepción, se ha visto que Padura se sirve de modo muy consciente de la abertura esencial de las obras literarias para, en sus *Cuatro estaciones*, hacer hincapié en la pluralidad de los significados y en la complejidad de las “opiniones esquematizadas” (Mukarovský 1970). Nada es como parece: Rafael Morín no es infalible, el pasado no es indudable, el “pasado perfecto” no es precisamente “perfecto”. El juego con la misma escenificación revela el tema fundamental: la concepción de la novela policíaca como gran desenmascaramiento. Así se plantea la pregunta en el tercer tomo, *Máscaras*: ¿quién porta realmente la máscara y donde empieza el disimulo? Disimulo que, a fin de cuentas, abarca al discurso mismo como “discurso escenificado” (Warning 1983).

El discurso escenificado por Padura convierte las relaciones en una especie de carnaval (Bachtin 1995). Los autores ocultos de los delitos, sin antecedentes y con las manos limpias,

son los verdaderos criminales, los que debido a sus maquinaciones corruptas y criminales –que sin embargo quedan ignoradas e invulnerables– afectan también a aquellos que representan las figuras marginales y extrasociales, los abiertamente enmascarados, disfrazados y travestis. Es justamente esa visión desde el lado marginal, desde el punto de vista de los enmascarados, la que es indispensable para lograr la comprensión de la mascarada. Esa mascarada se estiliza más aún por el estridente dramaturgo homosexual Alberto Marques en la novela *Máscaras* (1997), donde se elabora una verdadera estética del travesti. A propósito, es precisamente esa perspectiva del lado oscuro la que hace, por otra parte, que las novelas de Padura pertenezcan al género de las novelas policíacas en la tradición de la novela negra (Colmeiro 1994).

La nueva novela policíaca de Padura juega, por lo menos intratextualmente, con la vaguedad, aquella categoría que sólo los textos ficticios ostentan (Barthes 1974). No ofrece ninguna seguridad monocéntrica, como todavía la ofrecía la novela policíaca cubana de los años setenta. Como investigador, Mario Conde mismo no sabe qué es correcto y qué es erróneo. Eso se hace evidente, en especial, en su tercera novela, *Máscaras* (1997). Cuando su amigo Candito lo invita a beber una cervecita en su bar ilegal, Conde le advierte: “No puedo viejo, no olvides que soy un policía” (17). Sin embargo, acepta finalmente beberse la cerveza que su amigo le ofrece, de igual manera que adquirió anteriormente la sandalia para su querida Karina, sandalia que su amigo fabricó ilegalmente. A través de la apertura a este tipo de incertidumbres “escuálidas”³ surgen las posibilidades de nuevas experiencias; se plantean alternativas a la acción, las cuales contribuyen a una variedad de significados no usual en el marco de la literatura cubana. Las rígidas y monolíticas certezas lógicas se desmoronan completamente en *Máscaras*. La máscara de la revolución se refleja de manera deformada en la máscara del travestismo y ambas se abren para una nueva clasificación plural.

En resumen, se puede afirmar que las novelas policíacas de Padura constituyen precisamente modelos para la novela policíaca contemporánea en la tradición de la novela negra. Al mismo tiempo, Padura cultiva un tipo de novela abierta, cuya estética narrativa se sirve sólo de algunas de las características de la novela policíaca –la búsqueda de vestigios, el acopio de pruebas, la investigación, el esclarecimiento de indicios–, para dotarle de una perspectiva estética literaria. A través de esta “funcionalización” de algunas estrategias narrativas del género de la novela policíaca, logra vincular el tradicional trabajo policial con el encuentro consigo mismo, a partir de la base de la búsqueda literaria de signos y vestigios.

Las hábiles transgresiones estructurales que nos recuerdan a una escritura fílmica, posibilitan el procesamiento tanto del pasado como del presente inmediato. En conjunto, se trata entonces de un discurso narrativo abierto a aquello que permite ampliar de manera múltiple los con-

3 Un concepto clave en las novelas de Padura: “escuálido” denomina, por una parte, el bajo mundo en el que se desenvuele el hecho criminal, y, por otra, se refiere metafóricamente a la complejidad e inescrutabilidad del mundo, es decir, a lo insondable en que debe basarse la novela *Pasado perfecto* que el protagonista pretende escribir, como se anuncia en la cuarta entrega de la tetralogía.

textos significativos de las mostradas acciones criminales. En su planteamiento socio-crítico, pasa por encima de la tradicional novela policíaca tipo, la novela policíaca clásica. Aunque vaya claramente en dirección a la novela negra, también aquí se muestra más bien como un camino muy especial entre las ya establecidas convenciones de los géneros literarios. La variabilidad de las supuestas certezas se convierte en un juego estético al incluir un abanico de probabilidades. El placer literario-policial por las capas sociales escondidas, por lo oculto, por lo “escuálido”, se utiliza en virtud de lo único que se está seguro: los sueños y las ilusiones. Así, Conde va a escribir su propia y muy escuálida novela acerca de un “pasado perfecto”, un pasado que sólo literariamente puede ser perfecto y “que [será] muy escuálido y conmovedor” (*Pasado perfecto*, 1991: 232); a lo que se podría añadir: “y que abra los ojos!”

Bibliografía citada

- Bachtin, Michail M. (1995). *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Obra escrita en 1940; primera edición en ruso de 1965.
- Barthes, Roland (1974). *Die Lust am Text*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Primera edición en francés de 1973.
- Bloom, Harold (1973). *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press.
- Clark, Stephen (2000). *Conversación con Leonardo Padura Fuentes*. En: *Ciberayllu*, entrevista del 18 de marzo. Web, 10 de abril de 2007.
- Colmeiro, José F. (1994). *La novela policíaca española: teoría y historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- Mukarovsky, Jan (1970). *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Primera edición en checo de 1966.
- Padura, Leonardo (1991). *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets.
- Padura, Leonardo (1994). *Vientos de cuaresma*. Barcelona: Tusquets.
- Padura, Leonardo (1997). *Máscaras*. Barcelona: Tusquets.
- Padura, Leonardo (1998). *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets.
- Warning, Rainer (1983). “Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion”. En: D. Henrich y W. Iser (eds.). *Funktionen des Fiktiven – Poetik und Hermeneutik*. München: Fink, 183-206
- Wieser, Doris (2005). “Kriminalliterarische Lebenszeugnisse aus Kuba. Ein Interview mit Leonardo Padura”. En: *Kaliber .38. Krimis in Internet*. Web, 10 de abril de 2007. Esta entrevista a Leonardo Padura y otras entrevistas a escritores policíacos latinoamericanos han salido recientemente en formato de libro: Wieser, Doris (2010). *Crímenes y sus autores intelectuales. Entrevistas a escritores del género policial en América Latina y África lusófona*. München: Martin Meidenbauer.

Elia Barceló

La estructura profunda de *La neblina del ayer* de Leonardo Padura Una odisea a ritmo de bolero

Con *La neblina del ayer*, aparecida en junio de 2005, nos ofrece Leonardo Padura una nueva entrega tras la tetralogía *Las cuatro estaciones*, que sus lectores temíamos ya cerrada, a pesar de las noticias que habían ido apareciendo en diversas entrevistas, en las que comentaba que estaba trabajando en otras dos novelas de la serie.¹ Y no sólo no nos defrauda, sino que nos demuestra que sigue estando en plena forma como narrador y que esa nueva novela era necesaria para el proyecto en el que se embarcó hace ya quince años.

En las cuatro novelas precedentes, *–Pasado perfecto* (invierno), *Vientos de Cuaresma* (primavera), *Máscaras* (verano) y *Paisaje de otoño* (otoño)² que han ido apareciendo fuera de orden en la editorial española Tusquets, Padura nos presenta cuatro casos policíacos en la Cuba del año 1989 a través de los cuales queda casi totalmente cubierto el espectro de la sociedad cubana con sus muchas miserias, que no siempre y no sólo son económicas, y sus pocos puntos de luz, que caen mayoritariamente en el entorno inmediato del protagonista, ese protagonista que ha dado a Padura fama internacional y lectores en varios países: Mario Conde, un solitario y solidario teniente detective de policía *malgré lui*, a quien vemos desarrollarse a lo largo de un año, con el peso de su pasado –que es también emblemático del pasado de su isla–, su sentido de la amistad y la justicia, sus reflexiones sobre la vida y la muerte, sus dudas cada vez más fuertes sobre la

1 En 2003, el grupo editorial Norma publicó la novela *Adiós, Hemingway*, también protagonizada por Mario Conde, pero la deficiente distribución de la editorial no le permitió alcanzar la difusión deseable. Esta novela ha sido nuevamente publicada en el año 2006, ahora por Tusquets, su editorial habitual en España. Sobre esta novela, que forma parte del ciclo de Conde, aunque sólo de modo parcial, dice Padura en entrevista a Doris Wieser (2005): “La historia de *Adiós, Hemingway* es muy peculiar, es que ésta es una novela escrita por encargo. Mi editorial en Brasil me la pidió para que participara en una serie de novelas escritas por diferentes autores que se llama “Literatura o muerte”. Tenía dos condiciones fundamentales: la primera, que fueran novelas más o menos policíacas en las que un escritor fuera el personaje central; la segunda que la historia tuviera entre 140 y 160 folios. No podía ser una novela más extensa y por lo tanto hay ese sentimiento de limitación que se siente en el libro.”

2 En el orden de su publicación en España (entre paréntesis, la fecha de composición): *Máscaras* (1994–1995), Barcelona: Tusquets 1997 (Premio Café Gijón 1995, Premio Dashiell Hammett 1997); *Paisaje de otoño* (1996–1998), Barcelona: Tusquets 1998 (Premio Dashiell Hammett 1998); *Pasado perfecto* (1990–1991), Barcelona: Tusquets 2000; *Vientos de cuaresma* (1992), Barcelona: Tusquets 2001 (Premio UNEAC de novela, Cuba 1993); *La neblina del ayer* (2003–2004), Barcelona: Tusquets 2005 (Premio Dashiell Hammett 2006).

profesión que ejerce, sus vicios, y sus sueños: el más grande llegar a ser escritor y lograr escribir relatos “escuálidos y conmovedores”.³

Cuando en *La neblina del ayer* reencontramos al Conde después de catorce años –más viejo, más calvo, más triste– sigue sin ser escritor y sin haber publicado una sola línea. Ahora, después de dejar la policía, se dedica a la compraventa de todo tipo de libros junto con un socio joven, Yoyi, el Palomo, representante de la nueva juventud cubana, una juventud que, lejos de parecerse ni remotamente al “hombre nuevo” que preconizaba el Ché Guevara, ha crecido sabiendo que Cuba es una jungla en la que sólo los más fuertes consiguen sobrevivir, que los tipos como el Conde con su “romanticismo trasnochado” (42) son “cabrones marcianos” (86), aunque puedan ser amigos.

La novela se abre con la escena en la que el protagonista, en su búsqueda de libros viejos que compra para revenderlos a los vendedores de los puestos de la Plaza de Armas, encuentra por casualidad o por “un reclamo de su destino” (20) una excelente biblioteca que no ha sufrido cambios desde hace cuarenta años y en la que se encuentran los volúmenes más valiosos y de mayor importancia bibliófila de toda Cuba; “una biblioteca imposible”, como nos dirá más adelante (205).

Si ya en la “Nota del Autor” que abre la novela *Máscaras* Padura nos recuerda que “Mario Conde es una metáfora, no un policía, y su vida, simplemente, transcurre en el espacio posible de la literatura”,⁴ en el comienzo de *La neblina del ayer* nos advierte “que nunca había existido margen para lo fortuito, que todo había estado dramáticamente dispuesto por su destino, como un espacio teatral listo para una función que sólo se iniciaría con su desestabilizadora irrupción en escena” (15), con lo que el lector queda suficientemente avisado de que lo que está leyendo y todo lo que va a leer a continuación es literatura, invención, ficción, por muy emparentado que esté con la realidad.

A partir del descubrimiento de la biblioteca, y de la premonición que sufre Conde de inmediato de que allí se oculta algo de enorme importancia, toda la novela se va a desarrollar en persecución de un misterio que hay que resolver y que hunde sus raíces en el pasado de esa familia, de esa casa y de la misma historia cubana. Entre las páginas de un libro de cocina sacado de esa biblioteca –abandonada por sus dueños legítimos en el año sesenta, cuando se marcharon a Estados Unidos a consecuencia del triunfo de la revolución castrista– el Conde descubre un recorte de revista en el que se habla del retiro de una cantante de boleros, famosa en los años cincuenta, Violeta del Río, cuando se encontraba en pleno apogeo de su carrera. A

3 Esta caracterización de la literatura a la que aspira el Conde y que toma como modelo los relatos de J.D. Salinger y algunos textos de Hemingway aparece regularmente a lo largo de todas sus novelas e incluso en alguna dedicatoria o nota de agradecimiento, referida al propio texto del mismo Padura.

4 Muy particularmente en esta novela, en la que ya Mario Conde no es representante del sistema, de “la ley”. Aquí queda convertido en lo que Joan Ramón Resina llama “principio revelador”, en el sentido de que en la novela policíaca “es imprescindible [...] una racionalidad totalizante.” (1997: 109).

partir de ese hallazgo, y mientras continúa con sus ocupaciones habituales, el Conde se empeña en descubrir quién fue esa mujer y poco a poco, misterio tras misterio, empieza a salir a la superficie una oscura trama de secretos relacionados con las altas esferas de la sociedad habanera en tiempos de Batista y la primera época del triunfo revolucionario, lo que da ocasión para valorar y contrastar la evolución sufrida por la sociedad cubana en los últimos cuarenta años, muy en la línea de los clásicos del *hard-boiled* americano, de cuyos autores –Dashiell Hammett y especialmente de Raymond Chandler– Padura se siente literariamente deudor.⁵ Hacia la mitad de la novela, cuando el lector ya sabe que Violeta del Río fue posiblemente asesinada poco antes de marcharse de Cuba, se complica la trama con el asesinato del dueño actual de la biblioteca y el enigma del pasado empieza a presentar fuertes relaciones con el crimen presente hasta que, como es habitual, en las últimas páginas se desvela la verdad.

Todo lector que se acerca a una novela de Leonardo Padura protagonizada por el Conde sabe que tiene entre sus manos una intriga detectivesca, aun cuando, a primera vista, *La neblina del ayer* produce la sensación de una novela generalista, *mainstream*, en la que la violencia necesaria para el género –el asesinato– tarda en llegar, lo que no es nuevo en la concepción de Padura. Recordemos que en su primera novela negra –*Pasado perfecto*, terminada en 1991– llegábamos a la página 194, en una novela de 232, sin que hubiera seguridad de que se hubiese producido un crimen capital, lo que constituía una novedad importante en la literatura criminal, que suele presentar el cadáver en el primer capítulo, si no ya en las primeras páginas.⁶

En la novela que nos ocupa, tenemos dos crímenes –el antiguo, sucedido cuarenta años atrás y el actual– pero el primero sólo empieza a perfilarse en la página 144 (de un total de 358) y el segundo no aparece hasta la página 178, al principio de la segunda parte. Esta casi “ocultación” narrativa de los crímenes que deberían ser el motor de la novela desplaza la motivación de Mario Conde de lo clásicamente policíaco hacia lo que en la base es el motor de toda novela: la búsqueda de la verdad, con independencia de si esta verdad está relacionada o no con un asesinato. *La neblina del ayer* se aleja así de la pura novela–enigma, crucigrama narrativo, para adentrarse en el terreno de la literatura sin etiqueta. Y ¿qué es una novela sino su estructura, la manera en que los materiales quedan dispuestos para que el lector se enfrente a ellos?

En este caso, la estructura superficial es una lograda imbricación entre dos registros, a los que se añade otro más en la estructura profunda del texto. Por un lado nos encontramos con el discurso superficial llevado por el narrador en tercera persona, con focalización absoluta en

5 En la entrevista que le hace a Padura el también escritor Amir Valle, dice el autor: “El más ‘artístico’ de los ‘policíacos’, que es Raymond Chandler, y en él quiero revalorizar esa misma capacidad artística que desde dentro de la novela policial demostró este escritor, que es uno de mis modelos literarios más consistentes.” (en Valle 2000).

6 Recordemos la regla número 7 de S.S. Van Dine (Willard Huntington Wright) en “Twenty rules for writing detective stories” (publicadas originalmente en *American Magazine*, en septiembre de 1928), prácticamente la única de las veinte reglas que no ha sido nunca invalidada: “There simply must be a corpse in a detective novel, and the deader the corpse the better. No lesser crime than murder will suffice. Three hundred pages is far too much pother for a crime other than murder. After all, the reader’s trouble and expenditure of energy must be rewarded.”

el protagonista Mario Conde, que ya conocemos de las anteriores cuatro novelas, y que nos da cuenta de los hechos que suceden cronológicamente, con pequeños *flash-backs* y alguna mínima anticipación, y nos narra los pensamientos, dudas y reflexiones del detective-librero. Por otro lado, el lector se encuentra con una serie de cartas de autor desconocido –firmadas todas por “tu Nena”– en las que se nos van desvelando hechos y pensamientos de la historia de principios de los años sesenta en un estilo anticuado y dulzón, levemente cursi, como corresponde al estilo musical cuyo aliento impregna toda la novela: el bolero.

Y por último, en un nivel profundo, soterrado, casi oculto a las miradas del lector apresurado, *La neblina del ayer* nos revela unas curiosas relaciones con *La Odisea*: el viaje de vuelta del Conde a su *statu quo ante* en un habanerísimo descenso a los infiernos, y la búsqueda de su propio lugar en el mundo, a través de motivos que remiten fuertemente al héroe homérico, sin por ello perder el pulso efectivo de su vida real cubana.

La novela está estructurada claramente en dos partes, correspondientes a las dos caras del disco de Violeta del Río, la famosa bolerista de ficción que, según nos cuenta la historia, anunció el final de su carrera en 1959. La primera parte lleva el nombre de “Cara A: Vete de mí” y la segunda es la “Cara B: Me recordarás”. Los dos boleros, con sus letras, existen, y son obra de Virgilo y Homero Expósito, el primero, y de Frank Domínguez, el segundo. No es la primera vez que Padura usa el bolero en sus novelas, aunque hasta ahora nunca lo había hecho como elemento estructural. A lo largo de sus casos anteriores, Conde canta boleros cuando siente que necesita expresar algo que no puede decir en palabras convencionales y en muchas ocasiones el bolero es la música de fondo en diferentes visitas a muchos lugares de la ciudad. Tampoco es Padura el único en usar el bolero u otros géneros musicales cubanos en sus novelas. Ya *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante consagró para la literatura el uso de la música popular y el ambiente noctámbulo de los cabarets habaneros de los años cincuenta y, últimamente, el también autor de novela negra Lorenzo Lunar Cardedo usa con frecuencia versos de boleros para titular sus obras.⁷

Pero para comprender el uso que del bolero hace Leonardo Padura y que va más allá del título –también sacado del bolero “Vete de mí”– es importante recordar lo que sobre este género se dice en la misma novela: en la página 89 de *La neblina del ayer*, Conde visita a Rafael Giró, un musicólogo casi ciego, buscando información sobre Violeta del Río y él le explica: “El bolero no es una realidad, sino un deseo de realidad, al que se llega a través de una apariencia de realidad [...] esa es la filosofía del bolero.” Y poco después añade: “esos boleros que todavía hoy parece que hablan de las cosas de la vida... De la vida real. Aunque todo sea mentira, puro teatro...” (90). Palabras que entroncan a la perfección con lo que cuenta el escritor e investigador colombiano Jorge Eliecer en el artículo titulado “Llanto de luna: entre el bolero y la poesía”:

7 Lunar Cardedo, *Échame a mí la culpa* (1999); *Que en vez de infierno encuentres gloria* (2003); *Usted es la culpable* (2003).

El bolero con sus altos y sus bajos, sus logros y sus excesos, es un vestigio del romanticismo, ese movimiento espiritual que rebasó las fronteras de la literatura y el arte y se convirtió en forma de vida, en lectura sensible –y a veces sensiblera– del mundo, en pulso vital de todo cuanto nos rodea e históricamente nos ha tocado. (Elicer 2002)

A conclusiones similares llegan Carlos Ossa Coó y Carlos Joaquín Ossa:

Pero, por encima de todo, esta música se convierte en un testimonio existencial de la vida urbana. Tras de las fachadas grises y lejos del trabajo impersonal, hay corazones que lloran, transpiran y se envenenan. (Ossa Coó/Ossa 1997: 272)

Y, esta vez dentro de la novela, el personaje de Katy Barqué, una anciana en la actualidad y antaño famosa bolerista añade:

El bolero es sentimiento, puro sentimiento y mucho dramatismo. Siempre habla de las tragedias del alma y lo hace en un lenguaje que va de la poesía a la realidad. [...] Es la poesía de amor del trópico, un poco picúa a veces, porque somos picúos, qué le vamos a hacer, aunque siempre diciendo verdades. (*La neblina del ayer*, 2005: 133)

Todas las definiciones coinciden en señalar la importancia del sentimiento –sobre todo el sentimiento trágico y el dolor–, la relación con la realidad y ese punto de cursilería –lo picúo, dicho en cubano– que casi irremediablemente contiene la sentimentalidad popular. Según Agustín Lara, uno de los mayores y mejores compositores de boleros del siglo XX, “toda persona romántica tiene una fina sensibilidad para lo cursi y el hecho de no despreciarla constituye una muestra de inteligencia” (Birkenstock/Blumenstock 2002: 272).

En el caso de *La neblina del ayer*, la elección del bolero como elemento conductor de la trama antigua –los sucesos situados en los años finales de la década de los cincuenta– ha sido un acierto y a la vez un paseo en la cuerda floja precisamente porque la historia que nos narra bordea peligrosamente la cursilería. Si Padura ha conseguido salir airoso de la prueba ha sido por su buen pulso al establecer un contraste entre sus narradores: por un lado, el narrador principal, en tercera, nos presenta sin concesiones la degradación y miseria de La Habana actual; por otro, los personajes ahora ancianos que fueron protagonistas de aquellas noches habaneras de música, sexo y pasiones, nos narran en primera persona sus recuerdos y su nostalgia pero desde el momento presente en el que se han convertido en ruinas humanas de donde ha desaparecido toda belleza y todo encanto, un constante *ubi sunt* enfrentado a la realidad de cuarenta años después; y por otro lado, como contraste frente a toda esta miseria presente, nos acercamos a las cartas de la Nena, ese misterioso personaje que escribe a principios del año sesenta, en el más puro estilo folletinesco y bolerístico hablando de grandes tragedias del alma, de sacrificios y renunciaciones, de

despedidas y dolor, de lealtades hasta la muerte e imperdonables traiciones. Casi al final de la novela, el Conde reflexiona sobre la historia que por fin ha conseguido sacar a la luz y termina concluyendo que “en ocasiones la vida puede parecerse demasiado a un bolero” (344).

Pero, por debajo de toda esta trama detectivesca, Mario Conde, usando sus habilidades de policía que regresan a él en el momento en que decide investigar, interroga a personajes de diversa calaña, se aventura en barrios peligrosos para el cuerpo y el alma y se emborracha unas veces solo y otras en compañía de su círculo íntimo de amigos. Existe una estructura soterrada que, como decíamos al principio, entronca las peripecias del Conde con las de otro héroe nacido en una isla: Ulises. También el Conde salió tiempo atrás –metafóricamente– de una guerra en la que nunca quiso participar –sus años como teniente de policía– y en la que consiguió sus éxitos a través de la inteligencia, el ingenio y la humanidad de su actuación –“Su reacción alérgica hacia la violencia o el uso de la fuerza” (103)–, aributos famosos durante su época de policía. Desde entonces, el Conde ha tratado de regresar a algo que pueda llamar hogar y en esta novela se condensa en unos pocos días, en un solo caso criminal, esa vuelta que lo reintegrará.

El primer elemento que se impone con fuerza al lector en una lectura relacionada con *La Odisea* es la aparición de la misteriosa Violeta del Río. Ya su imagen en el recorte de la revista nos la presenta como una sirena: lleva un ajustadísimo vestido de lamé y es el prototipo de la mujer seductora, de la mujer fatal, lo que por otro lado entronca con la tradición de la novela negra y el *ciné noir*. Enseguida, una vez que Conde consigue hacerse con el disco, aparece su voz, esa voz grave, misteriosa y casi un poco masculina que seduce a todo el que la escucha. “Seducir” es el verbo que más veces se aplica a la presencia y a la voz de la bolerista y tanto el Conde y sus amigos en la trama presente, como todos los testigos que la conocieron y la oyeron cantar, certifican que su voz era seductora y que embrujaba. Pero no sólo eso, sino que la atracción de Violeta era una atracción fatal: dos hombres pierden la vida y uno más queda mutilado por haber entrado en contacto con ella. Incluso el Conde, a través de sus pesquisas, llega a averiguar que su propio padre estuvo a punto de volverse loco por ella.

La primera vez que el investigador escucha el disco de Violeta lo hace entre hombres, rodeado de sus muchachos, sus mejores amigos con los que ha compartido su vida desde los ya lejanos años del Pre, y que en todas las novelas son los que lo rodean y lo apoyan y a veces le salvan literalmente la vida. Pero, temiendo por su seguridad, como Ulises, no les permite oír más que la cara A. Cuando se da cuenta del efecto que produce en ellos esa voz y la imagen de la revista, decide guardarse el disco y escuchar la cara B en soledad, recordando a su padre, para protegerlos de la influencia de una mujer que, aunque lleve cuarenta años desaparecida, sigue afectando a los hombres y arrastrándolos a su perdición. El paralelo con el episodio homérico de las sirenas no puede ser más claro.

Buscando pistas que puedan conducirlo a la revelación de la verdadera historia de Violeta del Río, el Conde entra en uno de los barrios más marginales y peligrosos de La Habana, La Calzada de Monte, que es sucesivamente descrito como un “triángulo de las Bermudas” generado

por la “degradación [...] de los duros años de mayores carencias” (207), uno de los “círculos del infierno” (208), “el núcleo de un mundo tenebroso, un hoyo oscuro” (208) donde “flotaba un vapor de mierda y orines de cerdo” (209), entre muchos otros detalles sacados de la más inmisericorde realidad cotidiana que van creando la imagen de un submundo bestializado donde los hombres se han convertido en animales. En su comportamiento, de una violencia desmedida y sin reglas aparentes, tanto entre ellos mismos como con respecto al Conde podemos encontrar un eco de los lestrigones homéricos, salvajes y caníbales. Los habitantes del barrio matan al confidente Juan el africano y golpean bestialmente a Mario Conde.

También en ese barrio aparecen las más crudas escenas de sexo que, si en la novela cubana de cualquier color son parte fundamental de la narración, en este punto se vuelven casi animalísticas: el sexo –pagado– se convierte en una actividad bestial, degradante, que convierte a los hombres en cerdos por la magia de la mujer, aunque la mujer no sea aquí la imagen femenina dulce y seductora de los boleros, sino la representante de la pulsión animal en estado puro. Confrontado con ese ambiente, el Conde descubre que “toda su liberalidad moral era apenas un juego infantil en aquel mundo alucinante, donde el sexo adquiriría otros valores y usos, y se convertía en un medio de vida, una vía de desfogue de las miserias y tensiones.” (221). Después de una huida casi a ciegas de ese antro de degradación –una miserable habitación alquilada por horas– donde el Africano ha invitado a Conde a “templarse unas putas” (220), las dos parejas en el mismo cuarto porque no hay otro libre, y después de sobrevivir por pelos a una salvaje paliza propinada por los “guapos” del barrio que temen que Conde pueda estropearles ciertos negocios, el protagonista regresa al barrio, acompañado esta vez por sus muchachos, armados, y consigue averiguar ciertas cosas que lo ayudarán en su investigación.

Al final de su odisea, Conde “regresa”, también metafóricamente, a lo mejor de su pasado: a sus pocos y buenos amigos –el Flaco Carlos y su madre, José, Candito el Rojo, el Conejo, el joven Yoyi–; a su perro Basura, independiente y fiel y cada vez más viejo; a la mujer de la que lleva enamorado desde el primer año del Pre –Tamara–, con la que ha mantenido una relación esporádica, aunque cada vez más cercana, que lleva catorce años viuda de su primer marido pero espera a Mario Conde.

En los últimos párrafos de la novela, una vez resueltos todos los misterios, Conde y Tamara, que ya se ha convertido para él en “esa mujer, su mujer”, se encuentran por fin de modo definitivo después de tantos años de espera, como Ulises y Penélope, y, retomando el hilo bolerístico, él le dice: “No te vayas nunca de mí, por favor”, a lo que ella contesta, sin abandonar el registro “Estoy aquí. Siempre voy a estar aquí. Ése es mi premio y mi condena...” (354). Unas líneas después, termina la novela con la frase: “... vio una luna rotunda, capaz de romper la oscuridad e iluminar un cielo ahora resplandeciente, donde quizás Violeta del Río le estuviera cantando a Dios, por los siglos de los siglos, un imposible bolero con final feliz.”

Por primera vez en una novela del Conde, se ha producido la reintegración. El héroe ha vuelto a casa. Las palabras de Kavafis en su famoso poema “Ítaca” serían un perfecto resumen del periplo de Mario Conde:

Ítaca te regaló un hermoso viaje.
Sin ella el camino no hubieras emprendido.
Mas ninguna otra cosa puede darte.

Aunque pobre la encuentres, Ítaca no te engañó.
Rico en saber y en vida, como has vuelto,
Comprendes ya qué significan las Ítacas. (Kavafis 1976: 46-47)

Pero después de este repaso a las estructuras superficial y profunda de *La neblina del ayer*, no debemos olvidar que se trata también de una novela negra, o policial o neopolicial o pseudopolicial.⁸ En una entrevista a Leonardo Padura realizada por el también escritor policial cubano Amir Valle en el año 2000, el autor explica su concepción de la novela negra:

Y creo que la esencia de todo está en que para mí las fronteras genéricas respecto a lo policial no existen: el acto de la escritura es para mí siempre el mismo, con las mismas preocupaciones estéticas, responsabilidades artísticas, búsquedas creativas. Lo policial, entonces, es solo parte de una convención, dentro de la cual me muevo tanto por intereses extraliterarios como por propósitos literarios. [...]

[L]a novela policial, para mí, no es un género: es, en verdad, una intención y un pretexto. [...]

Es la intención que está detrás del acto de contar una historia a través, a partir, en medio de un acto delictivo, en un ambiente citadino y además contemporáneo. Entonces el acto delictivo mismo es más importante que su solución pero mucho más importante aun es la reflexión que, en medio de su trabajo, va haciendo Mario Conde de su entorno, de su vida desastrosa, de sus nostalgias y sueños. Por eso nunca el “asesino” es un personaje más importante que el detective, a veces no es siquiera importante y de muchas maneras no es ni un asesino [...], porque su función solo es poner en movimiento una maquinaria que será conducida por la sensibilidad, la conciencia y la inteligencia del Conde, que es el responsable de todo lo que se dice, se ve, se oye, se piensa, se siente en las cuatro novelas por el protagonizadas. Y el pretexto está más que claro entonces:

8 El también escritor cubano de novelas policiales Lorenzo Lunar Cardedo, explica: “entre 1990 y 1999 Padura ha escrito y publicado estas cuatro novelas policiales –o pseudopoliciales, como nos complacemos últimamente en llamar a la literatura negra de nuestros tiempos quienes la hacemos y la consumimos–” (2002: 34).

a través de un delito me introduzco en un mundo en apariencia perfecto, sin conflictos esenciales, y voy tocando fibras sensibles de la realidad cubana de hoy. [...]

Y si vuelvo otra vez a la novela ‘policial’ es porque siento que en ella se puede hacer cualquier clase de penetración en la realidad y en la literatura, siempre y cuando quieras contar una historia, pues creo que la novela policial es al siglo XX lo que la de aventuras fue al XIX, y espero que mantenga su carácter peculiar en el recién llegado siglo XXI, pues la corrupción, el crimen, la violencia son cada vez mas parte de la sociedad contemporánea. [...]

He tenido entonces la infinita fortuna de que mis novelas ‘policíacas’ se publiquen en colecciones de literatura, y que, de ese modo, sean consideradas como literatura, sin apellido. (en Valle 2000)

Y en una entrevista posterior, realizada por Doris Wieser, Padura concreta:

Yo no me siento un escritor de novela policial aunque haya escrito cinco novelas policiales, [...] y esté terminando una sexta⁹ –todas con el personaje de Mario Conde por cierto– porque mis intereses realmente nunca están en quién mató a quién, sino en por qué alguien mató a otro, por qué alguien robó, cómo lo hizo. El quién es lo menos importante, el cómo y el porqué son los que más me interesan.

Creo que la gran libertad de la novela policial contemporánea es que permite que tantos autores la estén cultivando viéndola fundamentalmente como literatura urbana, literatura de la violencia, literatura del miedo y de la inseguridad ciudadana. Eso sigue siendo también literatura policial. (en Wieser 2005)

Por tanto, la aplicación de los parámetros genealógicos habituales sólo resulta parcialmente adecuada en el estudio de una novela como *La neblina del ayer*.¹⁰ Están presentes los tres pilares centrales en la construcción de una novela de detección –el investigador, la víctima, el asesino–, a los que habría que añadir un cuarto, el ambiente –en este caso la ciudad de La Habana–, que ha ido ganando peso desde los lejanos días de Chandler, pero su tratamiento y su importancia no son los acostumbrados en la novela negra clásica. Cuando se piensa en las novelas del Conde en retrospectiva, rara vez recuerda el lector con precisión el caso criminal en sí. Lo que queda presente en la memoria es la figura del investigador y su entorno socio–histórico, lo que no es en absoluto casual porque lo que Padura pretendió hacer desde el principio fue una crónica crítica de su propia generación, de los que como él se criaron en la Revolución y se han hecho

9 Aquí se refiere a *La neblina del ayer*.

10 Véase a este respecto Schulz-Buschhaus (1997: 523-548).

adultos en una sociedad marcada por unos principios muy distintos a los de los países del mundo occidental al que, sin embargo los cubanos son conscientes de pertenecer.¹¹

En este contexto, los crímenes cometidos en las novelas siempre remiten más a los “por qué” que a los “cómo”. Las pesquisas de la policía científica y la investigación forense, que tan de moda están en las novelas policíacas estadounidenses del momento, no tienen apenas peso en las novelas de Padura. Lo importante no es tanto desenmascarar al culpable como llegar a saber por qué alguien se ha convertido en asesino y alguien ha llegado a ser víctima. En la novela, Conde lo expresa así: “Pero los policías sabemos que a veces pasan cosas extrañas. Por ejemplo, un futuro asesino y un aspirante a cadáver se ponen de acuerdo para hacer negocios y...” (191). Al final, el culpable siempre es la sociedad que ha creado una situación insostenible en la que la única salida parece ser la del asesinato. Precisamente por eso, el hilo de la madeja se encuentra siempre en el pasado que en todas las tramas tiene un peso fundamental y en *La neblina del ayer* va incluso más allá de lo habitual en sus novelas, al presentar los orígenes del crimen presente en sucesos que tuvieron lugar cuarenta años atrás y que nos van mostrando el panorama de La Habana desde los años cincuenta hasta la fecha, desde la corrupción política y moral del régimen de Batista hasta la degradación económica y moral de la actualidad, a lo que se añade un somero paseo por la historia de la isla al hilo de los hallazgos bibliófilos que el Conde hace en la “biblioteca imposible” y que representan un compendio del devenir de Cuba.

El investigador, Mario Conde, cumple con algunas de las expectativas del género al estilo chandleriano –es un hombre solitario, bebedor, fumador, mujeriego, decente, incorruptible y leal–, pero incumple otras que hasta ahora se habían considerado fundamentales. Entre ellas, quizá la de mayor importancia sea el hecho de que no le gusta lo que hace, siente una ligera vergüenza de sí mismo por representar un orden represivo que detesta y en la novela que nos ocupa llega incluso a sentirse culpable por haber destruido las vidas de dos personas ya ancianas, ya muy castigadas por la vida, por su maldita manía de buscar respuestas a cosas que quizá estuvieran mejor enterradas: “A pesar de sus esfuerzos, no conseguía librarse del sentimiento de culpa que lo atormentaba desde esa mañana, al asumirse responsable por haber destapado con su presencia toda aquella historia lamentable.” (346).

Es de destacar también en Conde, como protagonista, que su desarrollo desde la primera novela *Pasado perfecto*, hasta la que nos ocupa le ha ido conduciendo desde su pertenencia a un colectivo –la policía cubana– hasta una situación individual cada vez más parecida a los detec-

11 En este sentido, las novelas del Conde pertenecerían, en la clasificación de Mempo Giardinelli, al tipo número 5: “La novela de crítica social, generalmente urbana, que mediante la inclusión de un crimen desarrolla un mecanismo de intriga, pero cuya intención fundamental es la crítica de costumbres y/o de los sistemas sociales”. (Giardinelli 1996: 52). Refiriéndose a *Paisaje de otoño*, la última novela de la inicial tetralogía, dice Martin Franzbach que se trata de “una radiografía de la impotencia de gran parte de la inteligencia cubana en la actualidad” (Franzbach 2000: 75). En *La neblina del ayer*, esto sigue siendo cierto, aunque ahora aparecen ciertas, tímidas esperanzas de un futuro menos gris. Sobre la pertenencia de los cubanos al mundo occidental, véase Eisterer-Barceló (2004: 306 y sig.).

tives privados de otras sociedades.¹² Evidentemente, por razones sociales revolucionarias, nada hay en Cuba que pueda ser oficialmente privado, ni siquiera un detective, un “private eye”, pero Conde se las va arreglando para desligarse primero de la obligación de llevar uniforme –al contrario de su compañero investigador, Manolo, que se siente orgulloso de vestirlo– y poco a poco del colectivo social al que pertenece, la policía. Cuando llegamos a *La neblina del ayer*, Mario Conde ya no es teniente investigador, ya no recibe órdenes de nadie y, en la base, ha completado para sí mismo la evolución que la sociedad cubana sueña: independizarse de las consignas, salir del uniforme, abandonar la colectividad igualizadora para realizar su deseo de independencia del sistema.

En la novela, Conde actúa ya como “principio revelador” en estado puro, en palabras de Joan Ramón Resina (1997: 109), aunque esa “racionalidad totalizante” a la que Resina se refiere esté teñida, en el caso del Conde, de una profunda empatía tanto por los asesinos como por las víctimas, que lo llevan a sentirse “mordido por el dolor propio y el ajeno” (346). Tampoco el asesino y la víctima son ajenos a este dolor. Todos han pagado un alto precio y ninguno ha conseguido derivar ni placer ni ventaja de lo sucedido. “Esta vez me hubiera gustado equivocarme” (346), dice Conde en la conversación final con sus amigos, que han seguido el caso desde el principio. “Sí, esa es la jodienda en esta historia”, comenta el Conejo, el historiador del grupo, y continúa resumiendo: “¿Quién es el malo? ¿El tal Alcides porque se enamoró? ¿La Violeta, porque se metió sin saberlo en el camino de Amalia y de su madre?...”, muchas preguntas referidas a actos que, en principio, no son reprobables y mucho menos criminales. Al final, Carlos, el Flaco, resume la situación: “Una historia sin malos es más complicada” (347).

Y así es, en efecto, *La neblina del ayer*, una novela negra con dos asesinatos y varios crímenes de menor cuantía. Es una historia sin malos; una historia en la que, como se nos advierte ya en la página 166, tenemos una simple ecuación en la que una acción provoca una reacción que trae de la mano el caos que “puede conducir al desplome de los sistemas más sólidos”. Al final de la novela, el Conde es casi feliz, pero no por haber desenmascarado al culpable, sino casi a pesar de ello; sobre todo porque a sus casi cincuenta años ha comprendido que a pesar de “ese escollo empeñado en desviar el camino hacia esa paz tan añorada, como si su destino fuera vivir entre el borde y el vórtice mismo de la incertidumbre” (250), en claro parentesco con Ulises, aún le quedan ciertos sueños –escribir historias “escuálidas y conmovedoras”, como Salinger; vivir en una cabaña junto al mar con la mujer de su vida– y ciertas realidades innegables: el amor de Tamara; la amistad del Flaco, de José, de Candito, del Conejo, de Yoyi, de Andrés, aunque se haya ido a vivir a Estados Unidos; la lealtad de su perro, Basura; y su ilimitado amor por los libros, que empezó treinta años atrás en la biblioteca del Pre cuando, entre otros tesoros, el viejo bibliotecario lo animó a leer *La Odisea*, la antigua historia de otro héroe a su pesar que, después de un largo, largo viaje lleno de peligros, consigue volver a casa.

12 Véase a este respecto Lunar Cardedo 2002.

Bibliografía citada

- Birkenstock, Aren y Blumenstock, Eduardo (2002). *Salsa, Samba, Santería*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Eisterer-Barceló, Elia (2004). “Exilio e incilio: la temática del desarraigo en la cuentística cubana”. En: Irene Andrés Suárez (ed.), *Migración y literatura en el mundo hispánico*. Madrid: Verbum, 295-313.
- Eliecer Ordóñez, Jorge (2002). “Llanto de luna: entre el bolero y la poesía”. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n° 21, julio-octubre. Web, 18 de noviembre de 2006.
- Franzbach, Martin (2000). “La re-escritura de la novela policiaca cubana”. En: Janett Reinstädler y Ottmar Ette (eds.), *Todas las islas la isla*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 69-77.
- Giardinelli, Mempo (1996). *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*. Córdoba (Argentina): Oploloo Ediciones.
- Kavafis, Konstantino (1911/1976). “Itaca”. En: *Poesías completas*. Traducción de José María Álvarez. Madrid: Hiperión, 46-47.
- Lunar Cardedo, Lorenzo (1999). *Échame a mí la culpa*. Cuba [sic]: Capitán San Luis.
- Lunar Cardedo, Lorenzo (2002). *El que a hierro mata. La novela policial cubana*. Santa Clara: Ojo x Ojo Ediciones.
- Lunar Cardedo, Lorenzo (2003). *Que en vez de infierno encuentres gloria*. Granada: Zoela.
- Lunar Cardedo, Lorenzo (2003). *Usted es la culpable*. Córdoba: Almuzara.
- Padura Fuentes, Leonardo (1997). *Máscaras*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo (1998). *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo (2000). *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo (2001). *Vientos de cuaresma*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo (2005). *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo (2006). *Adiós, Hemingway*. Barcelona: Tusquets.
- Ossa Coo, Carlos y Ossa, Carlos Joaquín (1997). *Golpe al corazón, Tangos y Boleros*. Santiago de Chile: Planeta.
- Resina, Joan Ramón (1997). *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.
- Schulz-Buschahaus, Ulrich (1997). “Funktionen des Kriminalroman in der postavangardistischen Erzählliteratur”. En: Jochen Vogt (ed.). *Der Kriminalroman. Poetik. Theorie-Geschichte*. München: Fink, 523-548.
- Valle, Amir (2000). “No soy un bestseller. Conversación franca y abierta con Leonardo Padura”. Ciudad de La Habana, agosto. Web, 18 de noviembre de 2006.
- Van Dine, S.S. (1928). (Willard Huntington Wright). “Twenty rules for writing detective stories”. En: *Philo Vance investigates* (1928/1936). Web, 18 de noviembre de 2006.
- Wieser, Doris (2005). “Leonardo Padura: ‘Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos.’” Entrevista realizada el 8 de noviembre 2004. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n° 29,

marzo-junio. Web, 18 de noviembre de 2006. Esta entrevista a Leonardo Padura y otras entrevistas a escritores policíacos latinoamericanos han salido recientemente en formato de libro: Wieser, Doris (2010). *Crímenes y sus autores intelectuales. Entrevistas a escritores del género policial en América Latina y África lusófona*. München: Martin Meidenbauer.

Luis Perez-Simon

Crónica de un tiempo anunciado

La novela negra de Amir Valle y Lorenzo Lunar Cardedo

Los marginales y pobres construyen una manera de sobrevivencia alternativa como mecanismo de resistencia a esa situación de subordinación y anomia social en que se encuentran. Este tipo de sobrevivencia deviene normas de transgresión, definidas como “contracultura”.

Pablo Rodríguez (2006: 13)

En la edición nacional del periódico *Granma*, órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, fechada el 29 de agosto de 1990, se podía leer que el pueblo cubano debía seguir, en adelante, una política de autarquía y penurias —resultado de la caída del bloque soviético y de la “modernización” de las relaciones entre Cuba y la Rusia post-soviética— conocida desde hacía unos meses bajo el nombre de “período especial en tiempos de paz”.¹ Además de una serie de restricciones en el consumo de energía, se anunció una reducción en el racionamiento de víveres por medio de una aún más escueta libreta de abastecimientos.² Las difíciles circunstancias económicas de esos años tuvieron graves repercusiones sociales en la isla, como el recrudecimiento de la criminalidad, el agravamiento de la pobreza y, sobre todo, la intensificación de la marginación social.³

El período especial fue también la coyuntura histórica que facilitó temática y materialmente la renovación de gran parte de la cultura cubana, que hasta entonces había sido programada y regida por el Estado, según los modelos del más austero socialismo soviético. Una de las modalidades más explotadas fue la literatura, específicamente la novela y, sobre todo, el género policial. La esquemática novela de espionaje y de crimen de los años setenta y ochenta fue desplazada

1 Concretamente, en la página 3.

2 Para un estudio general y estadísticas socio-económicas de esta época, véase Pérez-López (1994) y Banco Central de Cuba (2001).

3 Se recomienda la lectura de *Habana Babilonia: la cara oculta de las Jineteras*, de Amir Valle (2008), así como el conjunto de novelas de Leonardo Padura y Pedro Juan Gutiérrez; la tetralogía denominada *Las cuatro estaciones*, del primero, y “ciclo de Centro Habana”, del segundo. Una primera versión del libro *Habana Babilonia*, más breve, titulada solamente *Jineteras*, se publicó en América por la editorial Planeta, en el año 2006.

por una novela negra mucho más nutrida y basada en la realidad del período especial.⁴ Uno de los primeros escritores y el protagonista indiscutible de esta nueva ornada literaria fue Leonardo Padura. Su influencia sobre las letras cubanas a partir de los años noventa del siglo XX, no solamente en el ámbito de la novela negra, es reconocida por críticos y escritores dentro y fuera de la isla; entre ellos, Amir Valle y Lorenzo Lunar Cardedo. El primero apunta que

de no existir Padura ni sus novelas protagonizadas por Mario Conde, el camino de la actual novela negra cubana hubiera tenido que someterse a una ruptura dramática con el canon establecido en los setenta para el género, pues no de otro modo llegaría a los presentes niveles de configuración de un universo novelado típico, distintivo, redefinidor de toda la novelística cubana de los 90 y fin de siglo XX. Padura es, esencialmente, la puerta y el puente. (Valle, “La nueva ciudad cubana...”, 2006: 196)

Y Lorenzo Lunar explica igualmente que

con sus novelas [Padura] ha marcado un punto de giro dentro de una estética que se acomodaba en medio de cánones falsos y caducos [y] ha contribuido de manera decisiva a corregir los cauces éticos y estéticos por los que transitaba el género [policial cubano]. (Lunar Cardedo, “*Paisaje de otoño...*”, 2006: 200-201)

El personaje de Mario Conde, detective cubano y revolucionario, apareció en un momento de revalorización económica y cultural. El período especial abrió intersticios en la política oficial por los que se filtraron manifestaciones artísticas que buscaban expresar con viveza y exactitud los efectos propios de las carencias y otras dificultades de la singular etapa que el país estaba viviendo. Y aunque el Estado constató la desviación ideológica que la cultura popular del período especial emprendía, asimismo evidenció que el paradigma socialista-revolucionario que regía los modelos ideológicos y culturales anteriores ya no podía ejercer el mismo control sobre la creación artística nacional. A través de sus novelas detectivescas, Padura pudo explorar, desde el interior, los espacios divagadores previamente inaccesibles en el marco de una Revolución idealizada: las contradicciones y las debilidades filosóficas se podían examinar y aprovechar como recursos dramáticos sin contrarrestar las fallas cognoscitivas que éstas implicaban. El período especial hizo evidente

que el reflejo de la realidad en nuestra literatura policial de aquellos años [los setenta y ochenta] era, cuando menos, incompleto. Era el reflejo de una realidad existente sólo

4 Es interesante constatar la evolución temática en la obra de uno de los primeros grandes escritores de esta época, Justo Vasco. El contraste entre *Completo Camagüey* (1986) y *El guardián de las esencias* (2007) es emblemático de dicho cambio.

dentro de los marcos de un discurso político ideológico que abolía por decreto el lado oscuro de la sociedad, [pero] fue entonces que una serie de acontecimientos [el período especial] dieron traste con el discurso político existente [y] una nueva visión de la realidad se abrió a partir de un proceso de rectificación de los errores cometidos por la Revolución. (Lunar Cardedo, *Polvo en el viento*, 2005: 143-144)

Quisiera explicar que el fulcro de este artículo es principalmente analítico: explorar la sociedad paralela, organizada en respuesta a los procesos hegemónicos dentro de la nación cubana, a través de sus representaciones en la literatura policial de Amir Valle y Lorenzo Lunar Cardedo. Sin embargo, mi intención es igualmente argumentar a favor de la inclusión de la marginalidad como elemento constitutivo dentro de los modelos de subjetividad e identidad nacionales actualmente vigentes en los estudios literarios y culturales cubanos.

Si como Mallarmé dijo, “el mundo existe para llegar a un buen libro”,⁵ permítanme desdoblarse y parafrasear la idea, y afirmar que Cuba existe para llegar a un libro, y, más importante, para convertirse en literatura, en un mito. Un pueblo no lo es del todo, hasta que no ha entrado en el mundo de los símbolos y las alegorías, de los misterios, de la fábula; una nación no es un pueblo hasta que sus espacios y su aire y su luz han entrado en un otro espacio, el de la literatura. Cuba ha llegado al libro, o ha salido de él, convertida en esa mezcla de sueño y realidad, y con ella, la ciudad de La Habana. La Habana, siempre con algo de alegre y de pecadora, de impura y recatada, de cosmopolita y provinciana. Hablo obviamente de La Habana de Lino Novás Calvo, de José Lezama Lima, de Alejo Carpentier, de Virgilio Piñera, de Guillermo Cabrera Infante, de Reinaldo Arenas. Y, por supuesto, también de La Habana que, en los últimos años, se ha dejado ver en la novela policial, aquella donde se revelan los rincones sórdidos de la ciudad, sus lugares dolorosos y patéticos, sus esquinas de enigmas y de muertes. No creo equivocarme si afirmo que el mito que ha comenzado a instaurarse en las últimas décadas está ya muy lejos de la ciudad de las columnas, de la ciudad luminosa y literalmente fabulosa con el estilo de lo que no tiene estilo, de una ciudad entre la ilustración y la magia. La Habana siempre ha sido una ciudad radiante, peripatética, casi una metáfora. Pero con los cambios de la historia, ha cambiado igualmente el rostro mitológico de la ciudad. La Habana de las novelas de hoy quiere mostrar su lado mezquino, roñoso, deshonesto, cruel y hasta fúnebre y trágico.

No hay duda de que La Habana ha sido históricamente el espacio urbano preeminente en el imaginario literario cubano. Esta ciudad, con su arquitectura barroca y sus costumbres *fin de siècle* formó parte integral del proyecto independentista y nacionalista, y basta con una lectura perfunctoria de la literatura cubana del siglo XIX y primera parte del XX para constatar que este centro urbano se fue convirtiendo paulatinamente en el lugar emblemático de la naciente sobe-

5 Entrevista hecha por Jules Huret al poeta, publicada en *L'Écho de Paris* el 19 marzo 1891 y, posteriormente, en *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris: Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 65. Traducción del autor.

ranía nacional y, por metonimia idealizada, de la nación.⁶ Si antes La Habana fue el símbolo de la nación por sus virtudes imaginadas y utópicas, lo es ahora aún más pero a partir de la constatación de un estado de ruina y de desesperación social. La obra de escritores como Pedro Juan Gutiérrez, Antonio José Ponte y Amir Valle está anclada en La Habana, y más específicamente en los distritos de Centro Habana y de la Vieja Habana de finales del siglo XX, zonas donde

los escombros comienzan a crecer en las esquinas como yerbas malas, [y donde] las paredes se cuartejan y van dejando al desnudo sus ladrillos antiquísimos y sus hierros viejos y oxidados, [donde] las calles se llenan de baches que crecen y crecen como amebas que se extienden por el asfalto y el cemento y joden las gomas de los carros y los amortiguadores y van a podrir las más flamantes carrocerías que ya vienen heridas de salitre y sol, [un área] llena de negros, chinos, blancos, mulatos [e] indios. (Valle, *Las puertas de la noche*, 2001: 25)

El trabajo literario de Amir Valle aquí discutido describe con gran detalle la lucha cotidiana por sobrevivir en estos barrios y la constante y profunda marginación de sus habitantes. El corpus principal de este estudio son las novelas *Las puertas de la noche* (2001), *Si Cristo te desnuda* (2002), *Entre el miedo y las sombras* (2003) y *Santuario de sombras* (2006), todas protagonizadas por el detective policial Alain Bec y el viejo Alex Vargas. Uno, Alain, al igual que el Mario Conde de Leonardo Padura, es el hombre-policía socialista que nació y creció con la Revolución y que ha vivido todas las incertidumbre y dificultades de su época. El otro, Alex, fue un detective privado y hombre de confianza de la alta alcurnia cubana y de la mafia estadounidense de los años cincuenta y ahora “es una especie de alcalde que todos respetan” (*Las puertas de la noche*, 2001: 118). Los crímenes investigados por ambos van desde el tráfico de drogas hasta el tráfico de personas, y temporalmente cubren los años del llamado período especial en tiempos de paz, circunstancia histórica sin la cual su colaboración hubiera sido imposible. En la primera entrega, *Las puertas de la noche*, la supervivencia en los márgenes de la sociedad habanera se explora desde la óptica del policía, quien por vez primera se adentra en los bajos fondos de Centro Habana en busca de una red de proxenetas especializada en la prostitución y pornografía infantil para extranjeros. En *Si Cristo te desnuda*, vemos el interior de un mundo corrupto, violento y cruel, producto del desastre económico del período especial y del resultante turismo sexual, esta vez en su variante homosexual. En el tercer tomo de esta serie, *Entre el miedo y las sombras*, nos enfrentamos al tráfico internacional de estupefacientes y a los nexos secretos del mercado cubano que se desarrollan con triste eficacia dentro de los barrios marginales más afectados por las penurias

6 Léase la interesante colección de artículos recopilados y editados por Ottmar Ette y Janet Reinstädler en *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba* (2000); especialmente el artículo de Janet Reinstädler, “Mitos en quiebra: La Habana en la cuentística cubana finisecular”. Igualmente esclarecedor es un reciente texto de Ottmar Ette “Una literatura sin residencia fija” (2005).

del período especial. Al final de esta tetralogía se encuentra *Santuario de sombras*, ambiciosa obra que detalla –a través de testimonios novelados– las redes mafiosas presentes a ambos lados del estrecho de Florida que controlan el tráfico ilegal de personas entre Cuba y los Estados Unidos. Los vínculos entre la corrupción moral del Estado, la droga y la prostitución sacan paulatinamente a la luz el trauma social de toda una colectividad marginal y olvidada de la capital.

El desplazamiento conceptual de la capital cubana que indiqué más arriba ha desestabilizado el paradigma habanero lo suficientemente para permitir la inclusión –o por lo menos la consideración– de otros modelos o arquetipos nacionales. Recordemos que tanto la degradación social como los mecanismos culturales y políticos que engendraron la renovación del género policial en Cuba a partir de los años noventa afectaron de la misma –o peor– manera al resto del país. “El mayor aporte de Lorenzo Lunar a la narrativa [llamada] neopolicial hispanoamericano está en, novela a novela, ir construyendo una especie de ‘cántico de lo marginal’ desde una perspectiva novedosa [...] del marginal ilustrado, de la gente que habita la marginalidad pero puede proyectar sus sueños y llevarlos hasta ciertos niveles y escenarios de realización” (Valle 2004: 40), ya que para él la realidad cotidiana ocurre en la ciudad de Santa Clara, reducida por metonimia a un barrio periférico y marginal. Si en la obra de Amir Valle *Centro Habana* es el epicentro de la acción –la capital y sus barrios externos se manifiestan en la trama, llevando la acción desde el interior hacia el perímetro urbano, siempre regresando al foco– en las novelas de Lunar Cardedo “el barrio” es el núcleo. La vida en “el barrio” define la realidad, la supervivencia. “El barrio” es también la comunidad y la ciudadanía y ambas les pertenecen a los personajes de sus textos; es el lugar donde

uno nace, crece y echa la vida [...]. El barrio te hace un hombre o un traste. Y uno no tiene más remedio que levantar las manos y dejar que el barrio haga su trabajo. En el barrio uno vive con la gente. Las casas del barrio siempre tienen las puertas abiertas. En el barrio todo el mundo sabe todo sobre los demás. Y hasta lo que no se puede saber se sabe en el barrio, sólo que no se dice. En el barrio tu vida es parte de la vida del barrio. (Lunar Cardedo, *Que en vez de infierno encuentres gloria*, 2003: 9)

Leo Martín, protagonista de la trilogía *Que en vez de infierno encuentres gloria* (2003), *La vida es un tango* (2005) y *Usted es la culpable* (2006) nació y creció en este barrio. Él “no tiene nada que perder, como tampoco nada que aportar, porque ya ha sido condenado y su lucha es una lucha íntima por rescatar lo poco de humano que le queda” (Valle 2005: 75). Sus lealtades y sus deudas son con el barrio y sus habitantes, no sólo con el Estado. En las tres novelas de Lunar Cardedo se camina por la marginalidad y la tragedia que impone la realidad habitual de un mundo turbio, oscuro e insular, lleno de personajes pintorescos y estrafalarios. Los apodos

de estos van desde los idiomáticos “el Jabao”⁷ y “Manolito el Buty”⁸ hasta los gráficos “Pepe La Vaca”, “Pedro Pechoemulo” y “Chago el Buey”. De una u otra manera ellos pueblan todas sus novelas y entran y salen de “el barrio”. En la novela *Que en vez de infierno encuentres gloria* la muerte del viejo socio “Cundo” desvela la verdadera alma del barrio y los nexos secretos que unen delito y supervivencia en la marginalidad de la sociedad cubana. El enfrentamiento entre la incumbencia del policía Martín y el deber del cubano Leo frente a la ilegalidad de la vida en “el barrio” se manifiesta así por vez primera. A su vez, el contrabando, el jineterismo, y esta vez asesinatos múltiples son los intereses de *La vida es un tango*, segunda parte de la trilogía. El presente y el pasado se enfrentan nuevamente durante la investigación del enigma, cosa que permite una profundización psicológica del personaje, del policía jefe de sector, y una más abierta exploración de los códigos de la vida dentro de “el barrio”. Un elemento nuevo es la inclusión de la oficialidad jerárquica y política nacional. *Usted es la culpable* cierra la serie de novelas de Lunar Cardedo aquí discutidas. En esta tercera entrega se confronta plenamente la prostitución y la corrupción, elementos indisociables de la doble moral que impregnó el período especial. Amistad, traición, jineterismo y amor son los elementos que problematizan la versión oficial de los hechos e imponen una otra lealtad al policía Leo Martín. “El barrio”, como protagonista, es imprescindible. Ya desde los gérmenes de estas novelas⁹ y los subsecuentes relatos,¹⁰ “el barrio” es el fulcro de la trama situando, albergando y usando a su gusto a los personajes que viven en él. “El barrio” es

una mezcla de pulpo y dragón de mil cabezas y un millón de tentáculos. Y cada cabeza del dragón tiene su rostro, pero los rostros cambian sin que uno se dé cuenta cuándo lo hacen. El monstruo, monstruo al fin, se alimenta de sí mismo, comiéndose sus propias cabezas, pero éstas se regeneran [...]. También el monstruo toma con uno de sus tentáculos una cabeza cualquiera, se la arranca y la pone en otro lugar [...], pero si el monstruo así lo decide la puede cambiar nuevamente. (Lunar Cardedo, *La vida es un tango*, 2005: 27)

No es, entonces, sorprendente que “el barrio” nutra y pueble completamente la obra de Lunar Cardedo.

7 Según la vigésimo segunda edición del diccionario sancionado por todas las academias de la lengua española (2001), “*Jabado* m. y f., adj. *Cuba*. Dicho de un mulato: De piel y ojos claros y pelo rizado castaño claro o rubio”.

8 Como se sabe, en Cuba “butin” significa “bueno” e igualmente “buti” lo fue antes, pero ahora designa a una persona gorda.

9 Véase, también de Lunar Cardedo, el libro de cuentos (no policiales) *El último aliento* (1994) y la novela corta (policial) *Cuesta abajo* (2002), en los cuales se pueden observar el esbozo del barrio y los protagonistas que figuran en la selección de textos discutida aquí mismo.

10 Véase *Polvo en el viento* (2005) y “El preso de la celda ‘raíz cuadrada de 169’” (2005).

Para comprender la sutileza de la nueva novela policial cubana hay que aclarar que Mario Conde, Alain Bec y Leo Martín son, los tres, miembros de la Policía Nacional Revolucionaria, no del Departamento de Seguridad del Estado como solía ser común antes.¹¹ La intriga no es una cuestión de Estado –el espionaje o la sedición– sino un asunto de anti-juridicidad. Las particularidades culturales y el estatuto liminal del detective literario cubano le permiten a éste ser el mecanismo social que expone los crímenes mayores y oculta al mismo tiempo los delitos menores. Aunque me veo obligado a evitar una larga explicación de las diferencias entre crimen y delito,¹² sí quiero subrayar la importancia de esta diferencia en el contexto cubano. El asesinato –y casi todos los relatos aquí tratados comienzan con un asesinato– es el crimen primordial e imperdonable por ambos, sociedad y Estado. Sin embargo, de la investigación de éste se destilan otros crímenes mucho más complejos y pertinentes para los conciudadanos de los propios policías cubanos, como todo lo que tiene que ver con la brujanza –“el mundo de la droga, el jineteo, y los niños de la calle” (Valle, *Las puertas de la noche*, 2001: 122)–, el tráfico de gentes –menores de edad y adultos– y la corrupción. El detective cubano del período especial investiga no para expiar la transgresión de las leyes del Estado, que son ambiguas e inestables, sino para reparar el quebrantamiento de las leyes del barrio –las cuales son claras e indelebles aunque no estén escritas–, ya que éstas pertenecen a un código más lógico e inmediato para él. En resumen, el policía cubano posterior a 1990 busca equilibrar la idea de justicia y castigo, diferenciándose así de su antecesor de los años setenta y ochenta, quien se preocupaba principalmente por vigilar el compromiso revolucionario de sus compatriotas o de proteger al Estado del “nefasto” imperialismo yanqui.

Cabe preguntarse si el antiguo y el presente policía investigador han cambiado más allá de sus motivaciones y actitudes frente a las transgresiones jurídicas. Así, si en otros tiempos el investigador reflejaba al “Hombre Nuevo” idealizado, patriótico y socialista que personificaba a la nación post-revolucionaria, éste es ahora un ser consciente de la irreverencia cotidiana y la marginalidad abyecta de las masas populares que lo rodean. Poco queda de la ética moral concebida para él por Guevara.¹³ El “nuevo Hombre Nuevo”, además de entregar su vida por el bien común, lucha diariamente por sobrevivir y forma parte de este creciente y profundo sector marginado de la sociedad cubana, pero, más importante para nuestra discusión, se trata

11 Véase la colección Radar, de la Editorial Letras Cubanas, y la colección Dragón, de la Editorial Arte y Literatura, cuyos catálogos definen en gran parte la primera novela policial cubana después de la Revolución.

12 Obsérvese la definición de delito según el Código Penal cubano: “Se considera delito toda acción u omisión socialmente peligrosa prohibida por la ley bajo conminación de una sanción penal” (Libro 1, Título IV, Capítulo 1, Artículo 8.1.) y, más adelante, “El delito se comete por imprudencia [temeraria] cuando el agente previó la posibilidad de que se produjeran las consecuencias socialmente peligrosas de su acción u omisión, pero esperaba, con ligereza, evitarlas, o cuando no previó la posibilidad de que se produjeran a pesar de que pudo o debió haberlas previsto” (Libro 1, Título IV, Capítulo 2, Artículo 9.3).

13 Hay que recordar que esta idea se encuentra ya en textos de Platón, Séneca, Dante, Rousseau y otros, sobre todo alrededor de la nobleza y dignidad inherente al ser humano, pero sus principales exponentes en el marco político-socialista fueron Marx y Guevara.

de un nuevo hombre descrito en su grandeza y sus miserias, en sus sueños y sus fracasos, en su bondad y su perversidad. Se trata –por definición y en la práctica– de un ser humano marginal y marginado.

Alain Bec, el detective policial de Amir Valle, trabaja en concierto con Alex Vargas, antiguo detective privado y ahora jefe de los bajos fondos en La Habana Vieja y Centro Habana, para resolver los casos más difíciles e inaccesibles. Alain es esposo, padre, policía y blanco, y proviene de una familia que participó en la Revolución desde el principio. Creció, en consecuencia, en un ambiente privilegiado dentro de la naciente nación socialista. Y si Alain representa al poder estatal, Alex personifica el poder real del barrio. El negro viejo y duro que irradia respecto y superioridad; nació y creció en una cuartería de La Habana vieja, al contrario de Alain. Y aunque pudo salir de Cuba cuando triunfó la Revolución gracias a sus contactos en la aristocracia y el hampa cubanos, regresó en los años setenta al mismo lugar en el barrio marginal donde nació y creció para vivir tranquilo en su patria. Poco a poco descubrió que “quizás Dios lo había puesto en la tierra para defender a los marginales, como si fuera una especie de Robin Hood moderno que robaba, dirigía a los ladrones pobres y creaba leyes para ellos, porque era el único modo que tenían para sobrevivir” (Valle, *Santuario de sombras*, 2006: 192). La elección de Alain, por ser un policía implacable frente al crimen, y la de Alex, por regresar a vivir a un barrio marginal, sin embargo, los vincula a una concepción análoga del socialismo y de la justicia en una época posterior a la utópica soviétización de Cuba: el período especial es un estado de excepción y esto cambia las reglas del juego.¹⁴

Interesantemente, vemos a lo largo de la serie cómo Alain se incorpora, o, mejor dicho, es aceptado por los habitantes de Centro y Vieja Habana gracias al apadrinamiento de Alex. En la primera novela, Alain conoce súbitamente a Alex al verse incapaz de abordar por su cuenta el caso de prostitución y de asesinatos infantiles. Se pone en contacto con Alex para poder descifrar las misteriosas leyes y lógicas del mundo marginal. “[Alain Bec] necesita una ayuda que sólo puede obtener desde afuera [de lo reglamentario]. Entonces tiene que buscar ese auxilio dentro del hampa barrioter, o en otros rumbos de cierta inteligencia parapolicial” (Lunar Cardedo, “Un nuevo trabajador cubano...”, 2003: 10). Con la ayuda de Alex, “las puertas de la noche” se abren por primera vez para Alain de par en par. En la segunda ocurrencia es Alex quien le pide ayuda a Alain para investigar y silenciar un crimen privado y del barrio: el asesinato de su hija. Este quiere la ayuda fraternal del policía y le pide que sobreponga sus motivaciones personales a las oficiales, cuya noción de justicia le resultan anónimas e inconsecuentes. Vemos aquí cómo,

14 Sólo hay que considerar el preámbulo al Código Penal cubano, donde se señala específicamente la ambigüedad inherente de las leyes de este período, sobre todo donde se indica que “la política penal acordada por el Estado debe reflejar, en esencia, las formas de lucha contra el delito y la delincuencia, atendiendo a las condiciones sociales, políticas y económicas de nuestro país [...] lo cual permite extraer actualmente de la esfera penal las conductas que por su naturaleza no constituyen propiamente delitos, y que por su carácter, a los efectos de su tratamiento, deben pasar a otras ramas jurídicas”. Lo que antes fue delito, puede ya no serlo.

por primera vez, Alain se encuentra entre la espada de la justicia del marginado y la pared de la iniquidad de los estatutos estatales. Alex le explica que la “regla fría escrita en un libro de leyes que dice representar los sentimientos de una sociedad [no representa] las cosas que te tocan bien adentro, donde duele” (Valle, *Si Cristo te desnuda*, 2002: 125). En el tercer libro Alex se convierte en detective *ad hoc*. El jefe de barrio debe investigar la profanación de unas tumbas privadas cuya transgresión cuestiona su poder dentro de la zona de influencia que él controla. Paulatinamente, Alex descubre secretos dentro de la clandestinidad de los márgenes habaneros y sus nexos con el poder estatal corroído por la codicia, lo que le impide poder acudir al policía hasta el final, para cerrar el caso, pues la ley oficial es moralmente insuficiente para arribar a la verdad. La última entrega de Amir Valle reúne a los dos detectives en un caso con importancia para el barrio y el Estado, pues se trata de la manipulación criminal de las infaustas ilusiones de cubanos desesperados por las dificultades del período especial y de la impune transgresión de las fronteras nacionales. Alex alerta al policía y éste busca entre los escombros psicológicos de las víctimas cómo ajusticiar a los culpables. En esta estrecha colaboración los dos investigadores tienen un estatuto de iguales dentro del barrio y entre sus habitantes. Dicha colaboración está regida por las leyes del barrio y la ética del policía, no las leyes del Estado; y la labor del policía responde más a las necesidades del primero que del último. El policía reconoce esto y concede que

su relación con el viejo le había servido mucho para conocer más, para entender menos superficialmente, la mentalidad del bajo mundo, las leyes casi secretas que dominaban todo aquello transmitiéndose de padres a hijos y de estos a sus hijos y así desde tiempos muy remotos y bien distintos a los que se vivían en La Habana de fin de siglo. (Valle, *Si Cristo te desnuda*, 2002: 18)

Curiosamente, Alain se ha convertido no sólo en “un policía amigo, [sino en] alguien que también dominaba las leyes secretas de aquellos barrios y por esa razón era considerado como uno más entre los marginales mandantes en Centro Habana y La Habana Vieja” (Valle, *Santuario de sombras*, 2006: 191). Algo remarcable y que merece ser citado es el hecho de que las víctimas participen igualmente en la pesquisa. No sólo investigan y ayudan en la captura de los culpables, sino que también los juzgan. Amir Valle les concede una voz y una manera de alcanzar un cierre a su tormento. Sin embargo –y esto es importantísimo para el desarrollo del personaje de detective en los textos de Amir Valle–, Alain admite al final de la novela que la legalidad oficial para juzgar y ajusticiar a los criminales excluye una investigación dirigida desde la marginalidad. El policía aborrece, desde el punto de vista moral, la esencia del crimen y por eso habilita a Alex como ejecutor de la sentencia pronunciada por las víctimas. Alain dice, “lo cierto es que no hay ni una pruebita microscópica que me permita darle entrada a mi gente para darle curso legal a esto, Alex. Vas a tener que ocuparte tú de limpiar esta mierda que ya apesta demasiado”

(222). El policía ha hecho su trabajo, pero la justicia estatal no puede hacer el suyo y lo legal debe ceder por su intrascendencia.

Más que marcar un momento de degradación para el estatuto del detective, postulo que se trata de una pérdida de relevancia del poder del Estado en la realidad cotidiana de la creciente masa social que vive en la marginalidad. Asimismo, es indiscutible que con el trabajo de detective ha comenzado el proceso de privatización en la literatura policial cubana. Esta tendencia ya ha sido hábilmente señalada por Lunar Cardedo (“Un nuevo trabajador cubano...”, 2003: 7). Es cierto que una vez clausurada la tetralogía de *Las cuatro estaciones*, Mario Conde devino en un detective no-oficial. Pocos lo siguieron. Sin embargo, el personaje Alain Bec acepta progresivamente ser

el hombre solitario que tiene que jugar el papel de la autoridad y la justicia, algunas veces sin placa, otras veces con placa y uniforme, pero al margen de ambas cosas [pues el período especial] es una época en la que se abren discretamente algunos resquicios de libertades individuales en Cuba. Pero esas grietas casi siempre tienen la necesidad de expandirse en la marginalidad [y éstas] tienen un discreto desarrollo en las capas más visibles de la realidad, pero que en los niveles subterráneos son fenómenos monstruosamente aplastantes al margen de la ley y la justicia. Entonces la figura de “la policía” [del Estado] resulta insuficiente para resolver los crímenes con verosimilitud. (Lunar Cardedo, “Un nuevo trabajador cubano...”, 2003: 7)

Leo Martín, el jefe de sector que protagoniza las novelas de Lunar Cardedo, por otro lado, vive y trabaja en el mismo barrio de Santa Clara donde nació, no en La Habana. Leo es mulato, de familia humilde y divorciado. Su vida sentimental es caótica, llena de intrigas y traiciones que lo persiguen y atormentan. Sus amistades son profundas y sus amigos son al mismo tiempo su responsabilidad, su escolta y su problema. Estos, además, le facilitan y le complican su labor de investigador, ya que debe negociar entre lo que sabe y lo que debe saber. “El barrio” ve y sabe todo, pero aunque “el barrio piensa, razona [y] dice, no acusa ni prueba” (Lunar Cardedo, *La vida es un tango*, 2005: 117). Leo Martín debe tratar de reconciliar la información que obtiene de ellos y las pruebas que puede presentar como tales, ya que no siempre podrá servirse de los indicios y de las aserciones de sus amigos de manera oficial, dado la clandestinidad de sus actividades. Vemos que hay, además, una clara distinción, más que jerárquica, entre ser jefe de sector y trabajar para el jefe de investigaciones de la policía de Santa Clara. Leo debe rendir cuentas al barrio, pero al Estado sólo le debe la observancia de las leyes. Hay una constante tensión entre la protección de un delincuente por necesidad y la detención de un criminal sin escrúpulos. El trabajo del policía es mantener la paz en el barrio, y de vez en cuando investigar un crimen que irrumpe desde afuera o que excede los delitos comunes de la supervivencia. Entonces Leo urge

a sus informantes, sondea a sus amigos e investiga los rumores. Él y los habitantes de “el barrio” siempre están informados de todo, pero de manera imprecisa ya que

un comentario en el barrio es siempre algo difuso. No tiene nombre ni rostro. Los comentarios en el barrio son como el rumor colectivo que se escucha cuando se va la corriente. Está en todas partes y no está exactamente en ningún lugar. Lo dice todo el mundo y nadie lo ha dicho. En el barrio los comentarios se sienten. No se escuchan, ni se imaginan. Un comentario en el barrio es algo intangible, cruel, impreciso y definitivo. (Lunar Cardedo, *La vida es un tango*, 2005: 106)

Su conocimiento íntimo de la marginalidad le permite seleccionar o intuir la justicia de lo que va aclarando, y saber cuándo un delito se convierte en un crimen que debe tratarse fuera de los códigos y de las leyes del barrio. Su trabajo es proteger al inocente, pero también atrapar al culpable. Y sin embargo debe aceptar que, por mucho que él se considere amigo o reivindique pertenencia a la marginalidad de su barrio, él es un policía. Leo reconoce que “un policía, por muy amigo y hombre que se piense que es, siempre va a vivir en un mundo aparte” (Lunar Cardedo, *Que en vez de infierno encuentres gloria*, 2003: 81).

Tenemos en las obras de Amir Valle y Lunar Cardedo dos caras de la misma moneda: la cara tiene un característico valor estético de degradación nutrido por la exclusión socio-económica de los barrios marginales; la cruz muestra una visión más amplia del género policial como instrumento de verdadera indagación social. Pero más que una moneda única, se acuñan dos valores complementarios pero con equivalencias diferentes. Las indagaciones de Alain Bec son principalmente a nivel metropolitano, las de Leo Martín de barrio. El policía santaclareño se ocupa de crímenes que ocurren en su sector, pero cuyos orígenes, generalmente, vienen de afuera y perturban el tenue equilibrio delictivo-legal de su circunscripción. El detective habanero, por su parte, se encarga de casos con funestas implicaciones para la subyacente fibra moral de la sociedad como un todo. Las novelas de Lunar Cardedo son detalladas monografías de la supervivencia y ética lumpemproletaria, mientras que Amir Valle extirpa uno por uno los principales tumores gestados por el período especial. Y si ambos, Lunar Cardedo y Amir Valle, permiten una camaradería entre policía y maleante, queda claro que en lo que respecta a las relaciones de los investigadores con los respectivos jefes de barrio, éstas no tienen nada en común. En cierto modo, Alain hubiera mantenido su visión exterior e incompleta de la marginalidad y de la brujanza, de no haber sido por el acceso a este mundo por medio de su amistad con Alex Vargas, por quien, desde un principio, siente respeto. De Alex el policía aprende los códigos de los bajos fondos habaneros y los límites de las leyes del Estado. Leo Martín, por el contrario, no necesita ninguna mediación para comprender la semi-legalidad y semi-clandestinidad de sus vecinos y amigos. El jefe del barrio, Santiago Triana (alias “Chago El Buey”) es un despiadado manipulador y, aunque se puedan tener un tácito respeto, no hay ninguna amistad entre ellos,

ya que Chago es el resbaladizo protagonista de todos los males de “el barrio”, si bien no siempre el culpable material de los crímenes. La pareja Alain-Alex contrasta, entonces, con el solitario Leo, quien debe enfrentarse tanto a la cotidianidad del desencanto como a las carencias de la pobreza endémica de “el barrio” sin un verdadero referente exterior. Leo vive en el microcosmo de “el barrio”, mientras que por sus respectivas historias personales, Alain y Alex comprenden mejor la macroestructura del Estado y la historia de Cuba. Está claro que un policía de sector en una ciudad de provincias afrontará crímenes de envergadura diferente que un detective capitalino, pero lo interesante es que ambos escritores tratan crímenes análogos, los cuales permiten una indagación más completa de la marginalidad y sus fundamentos. Se puede decir que logran transponer “la extensión de lo que sucede marginalmente en el barrio a la ciudad [...] pasando del barrio marginal a una ciudad citada por la marginalidad [y viceversa] donde todos sus habitantes se comportan marginalmente” (Valle 2004: 41) como consecuencia del fatalismo de los tiempos.

No obstante sus diferencias sociales o geográficas, ambos policías comparten la misma realidad cotidiana que gran parte de sus compatriotas durante el período especial. Participan igualmente en las carencias y en las ingeniosas soluciones que esta época suscitó. “Resuelven”,¹⁵ al igual que los otros, el abastecimiento de los víveres, los apagones y los cortes de agua, el desmoronamiento arquitectónico de sus alrededores, la miseria y hasta el amor. “*Resolver* era la palabra clave desde que había empezado el período especial: había que resolver la comida, resolver la ropa y los zapatos, resolver los pasajes para viajar a cualquier lugar del país, resolver los turnos médicos...” recuerda Leo Martín (Lunar Cardedo, *Usted es la culpable*, 2006: 74-75). Largos apartes en los cuales se discuten las causas y consecuencias de las dificultades anteriormente mencionadas pueblan la narrativa de ambos autores y la historia nacional reciente se discute en repetidos *flashbacks* que muestran que nación e individuo son indisociables, aún en la marginalidad.

Uno de los temas más recurrentes e interesantes en la novela policial cubana que comenzó a escribirse a partir de los años noventa es la noción de la comida, cuando relacionada con la supervivencia. El emblemático banquete de *Paradiso*¹⁶ se invierte y se transfigura en el simulacro de una merienda completa, ya que las carencias del período especial hicieron de la comida abundante un evento raro y clandestino. Leo Martín, al igual que el detective Mario Conde en las novelas de Padura, mira e ignora, frecuentemente con humor e ironía, los pequeños delitos de su madre, Fela, quien trata constantemente de ofrecerle pequeños lujos culinarios como huevos,

15 En Cuba “resolver” es similar al “bregar” de Puerto Rico; véase el interesante libro de Arcadio Díaz Quiñones, *El arte de bregar* (2002).

16 La cristalización de la cena preparada por Doña Augusta en el capítulo VII del gran libro lezamiano (ver páginas 321-327 de la séptima edición de la editorial Cátedra, Madrid, 2000) como prototipo del festín cubano de antaño y de la abundancia pertenece al cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990), de Senel Paz, y a la película *Fresa y Chocolate* (1994), cuyo guión escribió el mismo autor.

tamales de hoja y todo tipo de cocidos que, obviamente, tienen ingredientes difícilmente encontrables fuera del mercado negro. El policía es consciente de la vergonzosa ilegalidad de los víveres presentes sobre la mesa y señala tristemente que “el mutismo y una cuota adicional de miedo, ése era el precio que debía pagar mi madre por ponerme en la mesa un plato decente” (Lunar Cardedo, *Que en vez de infierno encuentres gloria*, 2003: 61). Alain Bec, por su parte, participa él mismo en el comercio clandestino necesario para suministrar alimentos a su familia. Alain,

compraba ilícitamente como cualquier otro en aquel barrio de gente decente donde por suerte le había tocado vivir, pero los vendedores llegaban a su casa y [su esposa] Camila despalillaba el dinero que ganaba como carpetera en unos minutos: leche en polvo a veinte pesos la libra, carne en lata a quince, langosta a dólar y camarones a veinticinco. En Cuba, igual que en cualquier parte del mundo, el mercado negro existía. Desde que nació su hijo lo había decidido: a Camilito no le iba a faltar la leche aunque él tuviera que dejar de ser policía. Ni la carne... eso lo hacía todo el mundo. (Valle, *Las puertas de la noche*, 2001: 28)

En esto, no hay ambigüedad: todos tienen derecho a la buena comida. No obstante, la iniciativa y la invención culinaria recae, como es habitual en Cuba, sobre las mujeres, y frecuentemente son las madres¹⁷ de los policías quienes protagonizan casi todas las escenas de cocina en las novelas, y son ellas quienes llevan el trabajo de sustento a la categoría de arte. En ambos, Padura y Lunar Cardedo, la cocina cubana –más que la comida cubana– es primordial y abundan las recetas. Por ejemplo, la receta de arroz con pollo a la cubana propia de Fela lleva “aceitunas y pimientos rojos, cocinado con vino seco en lugar de agua. Con pechugas, muslos y encuentros en lugar de patas huesudas” (Lunar Cardedo, *La vida es un tango*, 2005: 144). Igualmente tomamos nota de su receta personal para hacer tamales cubanos: “separar con mucho cuidado las hojas más grandes y fuertes que se utilizarían luego para envolverlos. Después venía lo más duro, rayar el maíz –hay quien prefiere desgranarlo y luego lo muele en la batidora, o lo lleva al molino de maíz tierno [pero] lo mejor era rayarlo con un guayo” (80), etc. En la obra de Amir Valle, aunque no recurrente o central, la comida sí es discutida. No obstante la madre de Alain sea famosa por su mala comida, ella forma parte de la misma cofradía que Fela y Josefina. Ella, como las otras mujeres, debe hacer acrobacias ético-dietéticas para sobrevivir y nutrir a su familia. Fela, en particular,

sólo pensaba en las maromas que debía hacer para servir la mesa. Experimentaba todo tipo de receta alternativa, desde el picadillo de cáscara de plátano hasta los cascos de to-

17 En las novelas de Padura se trata de la madre “adoptiva” de Mario Conde, Josefina, quien desarrolla dicho papel. Por la profundidad psicológica y la importancia del personaje, ella encarna el arquetipo desplazado de Doña Augusta, en *Paradiso*, de Lezama Lima.

ronja empanizados como si fueran escalopes. Cada dos días, y con verdadero estoicismo, hacía las colas de las hamburguesas para, carnets de identidad mediante, poder comprar un par de hamburguesas hechas de soja, sangre de toro y piltrafa. Remendaba ropas viejas [...] para cambiarlas por viandas y manteca a los guajiros que venían al barrio con su mercancía de contrabando. Velaba a los carretilleros que pasaban furtivos con sus ofertas de yuca, boniato y calabaza. Se iba a la Funeraria a comprar arroz con mortadela del que vendían como cuota especial a los dolientes que velaban su muerto [...] que después mejoraba en casa con una salsa de ajo porro, manteca y azúcar quemada, sucedánea da la salsa china: “arroz salteado Fela”. (Lunar Cardedo, *Usted es la culpable*, 2006: 73)

Los estremecimientos sociales que la comida de supervivencia pretende reflejar subrayan mejor que nada las dificultades del período especial, y en la novela policial cubana aportan un elemento indiscutiblemente particular. La marginalización y la subsistencia en el período especial redujeron los ya bajos ingresos y la inmanente escasez de víveres de todo un segmento de la población cubana a su componente básico más cruel, la miseria.¹⁸

Si la obra de nuestros autores se concentra en la descripción, incluso el estudio, de la pobreza, la violencia y la criminalidad de eso “que los ciegos periodistas oficiales llaman ‘el bajo mundo’, olvidando que es el mundo real, quizás el único mundo posible en el cual reptan las vidas de millones de cubanos” (Valle, *Entre el miedo y las sombras*, 2003: 22), ellos también se sirven de estos elementos para indagar la verdadera naturaleza del ser humano y la búsqueda de la verdad sobre una realidad social muy particular a Cuba. Todos los personajes constatan que el período especial ha instaurado “otros tiempos y que la economía del país ha cambiado, y también la manera de actuar de las personas” (Lunar Cardedo, *Que en vez de infierno encuentres gloria*, 2003: 42), pues en ningún caso se pone en entredicho el socialismo revolucionario, sino la política de autosuficiencia y restricciones decretada para luchar frente a la disolución del bloque socialista. El cuestionamiento ideológico y moral que las dificultades de este tiempo provocó, en el que “nadie sabe cuál podía ser la baraja de ganar y cuál la de perder” (Lunar Cardedo, *Polvo en el viento*, 2005: 142), corroyó la totalidad de la sociedad cubana, desde los ciudadanos más frágiles hasta la élite burocrática que rige el poder oficial. Todos se vieron forzados a solucionar las carencias y dificultades de sus vidas a través de pequeños negocios y delitos que, dado el acuciante contexto social, dejaron en la práctica de ser crímenes “ya que cualquier cosa puede ser un negocio [...] y la frase negocio ilícito es una redundancia”, como indica Leo Martín (Lunar Cardedo, *La vida es un tango*, 2005: 110). Ambos, Alain Bec y Leo Martín, son policías cubanos con cargos y responsabilidades cubanas. Las leyes son, al mismo tiempo, cubanas y revolucionarias, lo que indica, más que una especificidad cultural, la realidad de “una Cuba

18 Si bien no perteneciente al período especial, la historia de “el arroz con pajaritos” presente en *Que en vez de infierno encuentres gloria* (2003: 83-83), de Lunar Cardedo, muestra hasta qué punto la comida de supervivencia es parte esencial para comprender la crónica marginalidad de los habitantes de “el barrio”.

donde todo lo ilícito está en dos bandos bien definidos: los que mandan en el país y los que mandan desde la marginalidad” (Valle, *Santuario de sombras*, 2006: 179).

Ambos, Amir Valle y Lunar Cardedo, coinciden en su preocupación por representar y poblar los espacios liminales –esas áreas transitorias y transparentes– de la sociedad cubana, donde residen modelos alternativos de ciudadanía y estética culturales. De esta manera, la novela negra y la crítica social en ella implícita se convierten en elementos indisociables y transformadores, no sólo para la literatura nacional, sino también para toda una generación perdida. Al igual que Padura, ellos usan la experiencia de su generación e invierten una cierta dosis de verdad subjetiva en la narración policial, lo cual permite reflexionar sobre la difícil realidad de Cuba. Es evidente que más que resolver el enigma policial, las novelas de Amir Valle y Lunar Cardedo constatan un período volátil, complejo y difícil de expresar desde la literatura en géneros menos codificados.

A finales del siglo XX, cuando el enemigo nacional ya no era tan fácilmente identificable y las fracturas en la homogeneidad social se revelaron profundas, la novela policial se enfrentó a un vacío cultural que normalmente le hubiera sido negado, el de crónica nacional. Reconociendo los límites de la libertad de expresión en Cuba, es evidente que sólo en la novela negra se podría decir que “el barrio Colón, el reino de las putas, los prostíbulos y las drogas en tiempos de Batista, [lo es] de las jineteras y las casas de alquiler y otra vez las drogas en estos tiempos de Fidel” (Valle, *Entre el miedo y las sombras*, 2003: 14); o afirmar con un cierto humor e ironía que “en Cuba habíamos acabado con la prostitución desde el mismo primero de enero del cincuenta y nueve [pues] en Cuba podía haber putas, pero prostitutas no. Eran dos cosas diferentes. En Cuba la prostitución era cosa de capitalismo” (Lunar Cardedo, *La vida es un tango*, 2005: 146).

En la oficial Cuba socialista es difícil afirmar que la situación al margen de la sociedad no ha cambiado o, más drástico, ha empeorado. La novela negra, en tanto que obra de ficción con sus códigos y mecanismos, facilita esta tarea. El elemento central de la estrategia narrativa que permite superar lo político es el humor. El ingenio cubano –el choteo– transforma las insuficiencias alimenticias: “una tarde la carnicería había sacado gallinas por la libre. Unas gallinas flacas y pellejadas que la gente del barrio había bautizado Alicia Alonso. Ya se veía venir el período especial” (Lunar Cardedo, *Usted es la culpable*, 2006: 57). Y el turismo sexual pasa a ser visto como chiste:

[U]n carro de turismo frena cerca [...] para que se baje una flaca jovencísima, casi una niña, de grandes nalgas que parecen reventar bajo la tela del vestido semitransparente y escapar del encierro forzado del blúmer: tanguilla diminuta que se mete entre los dos glúteos y que en Cuba llaman hilo dental, como si las nalgas de las cubanas fuera dientes. “Quizás sí”, piensa Alex, viendo las manías de puta experimentada de la muchacha. (Valle, *Entre el miedo y las sombras*, 2003: 29)

Sin embargo, el objeto del chiste va mucho más allá del humor. Me limito a un ejemplo, y tiene que ver con el conocido chiste del lema “seremos como el Ché”.¹⁹ Desarrollado en la novela policial, se completa con la siguiente observación: “el lema no dice, ‘seremos *todo lo bueno* que fue el Ché’; dice: ‘seremos *como* el Ché’, es decir, que dentro de unos años tendremos un ejército de héroes asmáticos que también serán autoritarios, déspotas, intransigentes, extremistas” (Valle, *Santuario de sombras*, 2006: 136). El humor ayuda a mitigar la desilusión del vulgo con respecto a los proyectos caducos y los modelos agotados del pasado y del presente.

La nueva literatura policial aquí discutida se permite, entonces, presentar una visión más dura y crítica incluso que las novelas detectivescas de Padura,²⁰ quien reconoce que aspirar a una alta calidad estética y literaria exige una visión honesta de la realidad. Al considerar el futuro de esta literatura en Cuba, él señala que “hay dos autores, Amir Valle y Lorenzo Lunar, que están tratando de hacer algo diferente, que están buscando un camino [nuevo]” para el género (Padura, en Duarte Gonzalez 2004), y Amir Valle señala por su parte que “Lorenzo Lunar ha demostrado que cree absolutamente en las posibilidades expresivas del género negro, [específicamente] aportar algo válido, trascendental, vital para el desarrollo de las letras de su país” (Valle 2004: 40).

Las aprehensiones oficiales sobre una literatura de ficción basada en afirmaciones y exhibiciones comprometidas y verosímiles no pueden desmerecer su valor artístico o cultural. La importancia del género policial para la cultura cubana, no sólo la literatura, reside en su capacidad de pesquisar y analizar las zonas más sórdidas de la sociedad en la que se inscribe. En todo caso, los personajes mismos tratan de explicar su visión personal del asunto. Alain Bec cuenta cómo, al ganar un premio en el extranjero el libro que un amigo periodista había escrito sobre uno de sus casos, el de prostitución infantil, “los propios editores habían manifestado incredulidad porque la imagen difundida de Cuba en aquél país era muy distinta [y] comprendió cuánto daño le hacía a la verdad cotidiana de la isla que se ocultaran aquellos males” (Valle, *Si Cristo te desnuda*, 2002: 75). Y constatamos que en “el barrio” la oficialidad intransigente también perjudica el bienestar de los habitantes. Fela, la madre de Leo Martín, se lo dice claramente al regañar a su hijo por su empecinado rechazo de la verdad: “Tu problema es que idealizas este barrio [...] quizás porque como tu trabajo es verlo todo y saberlo todo no te permite verlo todo y saberlo todo de verdad” (Lunar Cardedo, *La vida es un tango*, 2005: 40).

El lógico cauce del género policial en las letras cubanas en el marco de los procesos históricos desencadenados por el período especial creó un espacio discursivo y creativo anteriormente intransitable. Primero Leonardo Padura, y luego nuestros autores, nutren su literatura dentro de esta coyuntura. El compromiso de Amir Valle con el proceso regenerador comenzado por Padura se señala súbitamente cuando un colega del detective Alain Bec le menciona que está

19 Este lema se enseña desde la escuela primaria a los niños en Cuba. La broma es responder “¿Cómo? ¿Asmáticos?”.

20 No incluyo aquí *La neblina del ayer* (2003), que sí muestra a un Mario Conde jubilado y anclado completamente en el desencanto.

trabajando el caso de “un pajarito que apareció muerto en el Parque de La Habana con unas monedas en el culo. Todo un casito. Estoy trabajando con gente de otra unidad, un tal Mario Conde” (Valle, *Las puertas de la noche*, 2001: 93).²¹ También Lunar Cardedo incluye claras referencias intertextuales, en este caso a la obra de Amir Valle: por ejemplo, cuando Leo Martín relata el caso de la prima de uno de sus amigos, El Puchy, que se enamoró de un tipo, “maricón y traficante de drogas, y cholo de maricones, y quién sabe cuántas cosas más [y] un buen día amanecieron los dos desnudos en una cama en un cuartucho de Centro Habana y con las venas cortadas” (*La vida es un tango*, 2005: 84-85). Se trata de una directa referencia a *Si Cristo te desnuda* (2002). En todo caso, es evidente que la novela policial cubana actual mantiene un diálogo coherente consigo misma para tratar de continuar la ya comenzada renovación del género.²²

Concluyo señalando que cultura e identidad tienen una fuerte y estrecha interrelación, dado que la cultura provee a una sociedad el espacio simbólico para reflexionar sobre su condición subjetiva y su carácter colectivo. Además, es a través de las producciones culturales que los individuos se pueden expresar y así tomar conciencia de sus éxitos y sus fracasos, medir el progreso de su desarrollo y también buscar nuevas formas de expresión y significación. Es, pues, a través de la cultura que el hombre puede trascender su propia subjetividad. La literatura cubana contemporánea como producto cultural, y el género policial en particular, se ha desasociado de las corrientes y los paradigmas vigentes en lo que se refiere a la nación y al ciudadano. Dado el contexto específico –y casi único– de Cuba, se han buscado allí esquemas y estructuras literarios que permiten y privilegian la integración de y desde los márgenes a un sector mayoritario de la sociedad cubana que hasta ahora había vivido y mantenido en el silencio sus deseos utópicos y su cotidianidad distópica. Los previos espacios entre la sintaxis y la parálisis de la nación, es decir, entre el ideal de una ciudadanía constituida de iguales y la realidad de un mosaico social con una importante masa de miembros excluidos, necesitaban ser discutidos. Curiosamente, el peligro o amenaza contra las políticas culturales del Estado se ha manifestado solamente una vez que las producciones culturales se han convertido en más que un objeto autónomo y artístico de la resonancia estético-social cubana, es decir, cuando han pasado a ser materia comercial y, consecuentemente, en una forma individual de expresión política. La obra de nuestros autores, obra compleja y profunda, subraya la humanidad de la experiencia citadina y ciudadana en Cuba. Una vida “con leyes propias, con caminos oscuros y un mundo novelable cargado de bajas pasiones y conflictos humanos terribles, inimaginables” antes del período especial (Valle, 2005: 72). Y sin embargo, casi a modo de paradoja, en ella encontramos que la inestabilidad del sujeto y las divisiones inherentes de la marginalidad demuestran un deseo ambivalente de exclusión e inclusión en el proyecto nacional. Exclusión, no obstante el paulatino sentimiento de solidaridad y patriotismo que se materializa súbitamente desde y en los márgenes de la obra

21 La referencia alude al caso investigado en *Mascaras* (1997), de Padura.

22 Es interesante observar que en *Entre el miedo y las sombras* (2003: 64), de Amir Valle, se hace igualmente alusión a Pedro Juan Gutiérrez, autor emblemático del hiperrealismo y de la ruina.

de Amir Valle y Lorenzo Lunar Cardedo. Se palpa que la cartografía personal de los excluidos está reconstituyéndose y se inscribe gradualmente dentro –o contra– del paradigma socialista. Ellos han tomado una coyuntura histórica y la han explotado para continuar la renovación de un género literario, para cuestionar antiguos y utópicos modelos de nación y ciudadanía, y para escribir la crónica del desencanto de toda una generación agotada por su sacrificio histórico.

Bibliografía citada

- Banco Central de Cuba (2001). *La economía cubana durante el periodo especial 1990-2000*. La Habana: CIBE.
- Díaz Quiñones, Arcadio (2002). *El arte de bregar*. San Juan (Puerto Rico): Ed. Callejón.
- Duarte González, Maribel (2004). “Entrevista a Leonardo Padura Fuentes”. En: *Librínisla* [La Habana], año 1, n° 39, 1 de octubre. Web, 15 de octubre de 2006.
- Ette, Ottmar (2005). “Una literatura sin residencia fija. Insularidad, historia y dinámica sociocultural en la Cuba del siglo XX”. En: *Revista de Indias* [Madrid], LXV, n° 235, septiembre-diciembre, 729-753.
- Lunar Cardedo, Lorenzo (1994). *El último aliento*. Santa Clara: Ed. Capiro.
- Lunar Cardedo, Lorenzo (2002). *Cuesta abajo*, Santa Clara: Ed. Capiro.
- Lunar Cardedo, Lorenzo (2003). *Que en vez de infierno encuentres gloria*. Granada: Zoela.
- Lunar Cardedo, Lorenzo (2003). “Un nuevo trabajador cubano por cuenta propia”. En: *Umbral: Revista cultural* [Santa Clara] n° 10.
- Lunar Cardedo, Lorenzo (2005). *La vida es un tango*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- Lunar Cardedo, Lorenzo (2005). *Polvo en el viento*. San Juan (Puerto Rico): Editorial Plaza Mayor.
- Lunar Cardedo, Lorenzo (2005). “El preso de la celda ‘raíz cuadrada de 169’”. En: *La casa ciega 4*. Madrid: Editorial Edad, 173-231.
- Lunar Cardedo, Lorenzo (2006). *Usted es la culpable*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- Lunar Cardedo, Lorenzo (2006). “Paisaje de otoño, ¿fin de un ciclo?”. En: Carlos Uxó (ed.). *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester (UK): Manchester Metropolitan University Press.
- Padura, Leonardo (1991). *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets.
- Padura, Leonardo (1994). *Vientos de cuaresma*. Barcelona: Tusquets.
- Padura, Leonardo (1997). *Máscaras*. Barcelona: Tusquets.
- Padura, Leonardo (1998). *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets.
- Padura, Leonardo (2003). *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets.
- Pérez-López, Jorge F. (ed.) (1994). *Cuba at a Cross-roads: Politics and Economics after the IV Party Congress*. Gainesville: University Press of Florida.
- Reinstädler, Janet (2000). “Mitos en quiebra: La Habana en la cuentística cubana finisecular”. En: Ottmar Ette y Janet Reinstädler (eds.). *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Madrid y Frankfurt a.M.: Vervuert e Iberoamericana, 91-105.

- Rodríguez, Pablo (2006). “Apuntes teóricos para un estudio antropológico sobre la marginalidad, la pobreza y la exclusión social: encuentros y desencuentros”. En: *Catauro: Revista cubana de antropología* [La Habana], Fundación Fernando Ortiz, año 7, n° 3.
- Valle, Amir (2001). *Las puertas de la noche*. Madrid: Editorial Malamba.
- Valle, Amir (2002). *Si Cristo te desnuda*, Granada: Editorial Zoela.
- Valle, Amir (2003). *Entre el miedo y las sombras*, Granada: Editorial Zoela.
- Valle, Amir (2004). “Negro, negro Don Lorenzo”. En: *La Gansterera* [Madrid], n° 1, junio, 40.
- Valle, Amir (2005). “Megahistoria vs. Marginalia. El camino del neopolicial cubano”. En: *Revista Encuentro de la Cultura Cubana* [Madrid], n° 39, invierno, 70-76.
- Valle, Amir (2006). *Santuario de sombras*, Córdoba: Editorial Almuzara.
- Valle, Amir (2006). “La nueva ciudad cubana (y/o La Habana otra) en la novelística negra de Leonardo Padura”. En: Carlos Uxó (ed.). *The Detective Fiction of Leonardo Padura Fuentes*. Manchester (UK): Manchester Metropolitan University Press.
- Valle, Amir (2008). *Habana Babilonia: la cara oculta de las Jineteras*. Barcelona: Ediciones B. Primera edición, más breve, de 2006.
- Vasco, Justo (1986). *Completo Camagüey*. La Habana: Letras Cubanas.
- Vasco, Justo (2007). *El guardián de las esencias*. Salamanca: Témpera.

Vera Elisabeth Gerling¹

El género de la novela policíaca como superficie y pliegue textual *La pesquisa* de Juan José Saer

Publicada en 1994, la novela *La pesquisa* del autor argentino Juan José Saer se suele presentar y leer como una novela policíaca postmoderna dada su estructura heterogénea, su pluriperspectivismo y, además, por no acabar en una solución inequívoca.² Esta novela se integra de forma natural en la tradición literaria argentina, representada, entre otros autores, por Jorge Luis Borges.³ Sin embargo, la obra va mucho más allá de ser un “afuera” del género policíaco (Bravo 1998). No solamente deconstruye el género criminológico clásico, sino que juega con dicho género para crear un texto que funcione como una superficie, la cual le permite incluir pliegues textuales, entre los cuales se esconden las huellas de una historia reprimida, de un pasado traumático. Siguiendo el postulado de Deleuze, según el cual lo múltiple no solamente se constituye de muchas partes, sino que está plegado de muchas maneras,⁴ se pueden encontrar en esta novela diversas tramas que esconden entre ellas otra trama de mayor importancia.

La trama del crimen y la ley del género

El primer capítulo de la novela se dedica únicamente a una serie de crímenes acontecidos en París. En el momento en que empieza este relato ya han sido asesinadas de manera atroz veintisiete ancianas en un barrio de París. Las viejitas, a pesar de estar al corriente del peligro, reciben a su asesino con gran confianza, lo invitan a tomar una copa o incluso a comer y en muchos casos llegan a traerle ellas mismas un cuchillo de la cocina, que va a servir de arma homicida. En dos ocasiones se narran detalladamente los pormenores de los crímenes que suelen seguir un mismo

1 Agradezco a Sonia López Sánchez las correcciones de estilo.

2 Para un análisis de los aspectos postmodernos en *La pesquisa* véase, entre otros, Bravo 1998. Solotarevsky trata los aspectos postmodernos en tres obras de Saer (1993: 159-213).

3 Dado que Jorge Luis Borges sirve, en muchos casos, como autor de referencia cuando se trata de literatura argentina, esta comparación se suele encontrar muy a menudo (véase, por ejemplo, Álvarez 2004: 122: “Comme chez le *maestro*, le policier est ici prétexte à autre chose.”). La edición alemana, por ejemplo, presenta a Saer como autor importante, tras Borges y Cortázar: “Nach Jorge Luis Borges und Julio Cortázar – die Entdeckung des bedeutenden argentinischen Gegenwartsautors: Juan José Saer” (Saer 2005, traducción alemana: cubierta). Para un análisis sobre cómo se percibe esta obra de Saer en la prensa de habla alemana, véase Gerling (2006).

4 “Le multiple, ce n’est pas seulement ce qui a beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup des façons.” (Deleuze 1988: 5).

esquema. El asesino las tortura y viola y, para concluir, las descuartiza. Estos hechos se describen en detalle de manera fría, neutra:

Puede separar el tronco de la cabeza, o amputar los miembros, o los senos, o las orejas, o arrancar los ojos y acomodarlos con cuidado en un platito sobre la mesa o sobre alguna repisa, o, comenzando desde el bajo vientre, abrir la parte delantera del cuerpo desde el pubis hasta las costillas, sacando los órganos afuera y poniéndose después a separarlos y desplegarlos, hurgándolos con la punta del cuchillo o con los dedos enguantados [...].
(*La pesquisa*: 40)

Este modelo de asesino que actúa siguiendo siempre el mismo esquema (aunque sea con algunas variantes) representa, según Schulz-Buschhaus, un elemento característico de la novela policíaca clásica de alto grado de suspense.⁵ Se pueden distinguir, además, otros elementos que caracterizan esta novela como un típico representante del género y que sirven, por consiguiente, de indicios,⁶ como se verá a continuación.

El experimentado comisario Morvan lleva el caso en colaboración con Lauret, viejo colega y único amigo de éste. Morvan se nos presenta a primera vista como un comisario típico que muestra ciertos rasgos del famoso detective Auguste Dupin de Edgar Allan Poe, visto que resuelve –parece resolver– un problema investigando detalladamente el lugar de los hechos y aplicando sus excepcionales aptitudes de razonamiento y porque descubre –parece descubrir– al criminal. Sus facultades se describen de la siguiente manera:

[U]na investigación difícil, que exigiese imaginación y perseverancia, tiempo y razonamiento, flexibilidad y obstinación [...] únicamente el comisario Morvan podía llevarla hasta el final y extraer de ella, sean cuales fueren, hasta las últimas consecuencias. (*La pesquisa*: 17)

Además, se caracteriza por su afán por la verdad:

[L]a pulsión de verdad sobresalía en él del hervidero de sus otras pulsiones, adormiladas por la urgencia impasible del conocer [...] ese aspecto singular de su temperamento, la apetencia de lo claro, la inclinación por la verdad [...]. (*La pesquisa*: 17-18)

5 Schulz-Buschhaus habla del “wohl spannungsträchtigeste[n] Schema der ‘klassischen’ Detektivzählung, die Geschichte einer Mordserie, die nach dem Plan einer bestimmten, angekündigten Figur verläuft (oder zu verlaufen scheint)” (1997: 527).

6 Hago referencia a lo que Roland Barthes llama “índices” (Barthes 1977: 24): “Les indices impliquent une activité de déchiffrement: il s’agit pour le lecteur d’apprendre à connaître un caractère, une atmosphère.”

Esta búsqueda de la verdad por parte de Morvan equivale a aquella inclinación de la novela policíaca a garantizar la iluminación de la verdad y, por tanto, a reafirmar la epistemología positivista de saber explicar el mundo de manera racional. Esto representa un “optimismo genérico” que siempre lleva a una solución que, según postula Schulz-Buschhaus, constata las adquisiciones de la ideología racionalista del Siglo de las Luces. Por ello se garantiza el hecho de que en el detective –sea por su inteligencia, sea por su perseverancia– esté presente la permanente posibilidad de repetir un proceso de saber y orden.⁷ La novela policíaca representaría entonces el triunfo de la racionalidad: “Su finalidad es lo real, reincorporado a lo inteligible.” (Bravo 1998).

La inclinación al orden y la convicción de lo pasajero del caos, que al fin y al cabo siempre se dejará dominar por la razón, se reafirman en el mismo Morvan, quien da “por sentado que la zona clara de la existencia es el escenario principal hacia el que debe convergir, lo quiera o no, la dispersión caótica del mundo” (*La pesquisa*: 24). Por consiguiente, esta primera parte de la novela sigue ciertos esquemas típicos de la novela policíaca tradicional. No obstante aterrado por la brutalidad monstruosa de los crímenes, el lector puede mantener la confianza en el desarrollo de la trama, que aparentemente aspira a aclarar de forma racional una serie de crímenes para localizar al culpable. Como el mismo título subraya, se acepta la pertenencia de la obra al género criminológico de *pesquisa*.

Esta aceptación se basa en un automatismo de la “ley del género” concebida por Derrida. Según él, las estructuras de los géneros se aceptan por percibirse como formas naturales, preexistentes, a pesar de no tener nada de natural: “Selon un procès classique, on a considéré comme naturelles des structures ou des formes typiques dont l’histoire est aussi peu naturelle que possible” (Derrida 1986: 257). Es decir, la ley del género no solamente sirve para explicar *a posteriori* fenómenos constatados en un texto como en este caso, sino que esta ley actúa de manera performativa, provocando un tipo de lectura que acepta las leyes de antemano. Esta ley preexistente permite tanto recurrir a estereotipos, como también jugar con ellos. Así se puede observar en muchos ejemplos del género de la novela policíaca, cuyas características estructurales tienen un alto grado de artificialidad. En lo que concierne a nuestro caso, se puede constatar que en el primer capítulo del libro de Saer el lector se encuentra ante un ejemplo clásico de la novela policíaca, ya que dispone de ciertos rasgos que nos permiten identificar su género con facilidad.

7 Siempre según Schulz-Buschhaus: “[Es werde] stets *eine* Aufklärung (als konkreter Vorgang) erzählt und dadurch ineins *die* Aufklärung (als geschichtliche Errungenschaft) verifiziert. Wenn man so will, bestätigt der Detektiv – sei’s durch seinen Scharfsinn, sei’s durch seinen arbeitsamen Fleiß – die permanente Wiederholbarkeit eines Erkenntnis- und Ordnungsprozesses, der – einmal historisch vollzogen – immer wieder erfolgreich erneuert werden kann.” (1997: 534).

Narrador y narración dudosos

Esta primera parte de la novela, sin embargo, se caracteriza, por otro lado, por contener diferentes elementos desconcertantes. Llama la atención la primera frase y su repetición anafórica al empezar el tercer párrafo: “Allá, en cambio, en diciembre, la noche llega rápido” / “Allá la gente vive más que en cualquier otro lugar del planeta” (*La pesquisa*: 9). De esta manera deíctica y ya en la primera frase, se insinúa que París se concibe como un lugar bien particular y que el narrador debe de estar situado en otro lugar que se halla lejos de donde suceden los acontecimientos, describiendo éste la situación desde fuera. Esta sensación de alteridad viene subrayada de nuevo en la descripción de las viejitas, que se nos presentan como elemento del color local parisino:

Por cierto que son un elemento propio de esa ciudad, un detalle del color local, como el museo del Louvre, el Arco de Triunfo o los malvones en los rebordes de las ventanas a cuya existencia, hay que reconocerlo, con sus regaderitas de plástico o sus jarras de agua matinal, ellas contribuyen de todas maneras más que nadie. (*La pesquisa*: 12)

Al empezar la novela no sabemos en qué lugar se encuentra el narrador, pero aun así destaca la importancia del punto de vista. El narrador no sólo pone énfasis en el lugar todavía no identificado, sino que da a entender la influencia que tiene en el desarrollo de los hechos en ciertas enunciaciones metaliterarias: “[...] les hablaré de esto más adelante” / “Pero no quiero adelantarme” (31). Además, deja entrever sus inseguridades: “Pero, como creo haberles dicho” (34), y, en cierto modo, es justamente la reafirmación de lo verídico, lo que puede provocar la incredulidad: “las estadísticas –quiero que sepan desde ya que este relato es verídico– han demostrado...” (11). Este mismo argumento será relativizado más tarde:

Desde el principio nomás he tenido la prudencia, por no decir la cortesía, de presentar estadísticas con el fin de probarles la veracidad de mi relato, pero confieso que a mi modo de ver ese protocolo es superfluo, ya que por el solo hecho de existir todo relato es verídico. (*La pesquisa*: 22)

El narrador reconoce, igualmente, el carácter fragmentario tanto de la percepción como de la memoria y del relato, lo que pone en duda de manera más extrema la verosimilitud de lo narrado:

Ustedes se deben estar preguntando, tal como los conozco, qué posición ocupo yo en este relato, que parezco saber de los hechos más de lo que muestran a primera vista y hablo de ellos y los transmito con la movilidad y la ubicuidad de quien posee una conciencia múltiple y omnipresente, pero quiero hacerles notar que lo que estamos

percibiendo en este momento es tan fragmentario como lo que yo sé de lo que les estoy refiriendo, pero que cuando mañana, si simplemente nos pusiéramos a hablar de lo que estamos percibiendo, en este momento o en cualquier otro, el corolario verbal también daría la impresión de estar siendo organizado, mientras es proferido, por una conciencia móvil, ubicua, múltiple y omnipresente. (*La pesquisa*: 22)

Hasta ahora hemos constatado, pues, que la narración sobre los asesinatos dispone de muchos elementos típicos del género policíaco, pudiendo, pues, percibirse como una posible transcripción de un género architextual (Genette 1982). Al mismo tiempo, el texto está marcado por estructuras desestabilizadoras ya que la manera de relatar del narrador se nos presenta como poco fiable e inverosímil. El relato dudoso del narrador llega a su extremo al final de la novela, cuando se nos proponen dos soluciones opuestas que, además, rompen con otro elemento característico de la novela policíaca tradicional, dado que los dos posibles asesinos son representantes del Estado y, por consiguiente, del orden social: el mismo Morvan y su asistente Lautret.

En primer lugar será el narrador Pichón quien nos ofrezca su relato, presentando al comisario Morvan como autor de los asesinatos en París. A continuación su amigo Tomatis, siguiendo un argumento sumamente lógico y coincidiendo perfectamente con el relato de Pichón, propone una solución alternativa, llegando a la conclusión de que el verdadero asesino es el colega de Morvan: Lautret. Dado que al lector se le proponen dos soluciones racionalmente concebibles, el relato de Pichón se percibe como altamente dudoso, cuestionando así cualquier explicación racional.

La pesquisa rompe con el modelo clásico de la novela policíaca en la que tradicionalmente la razón domina sobre el caos y en la que se garantiza la vuelta al orden. Al no adaptarse a la ley del género niega cualquier posibilidad del acto catártico y deconstruye toda ilusión referencial. Se puede percibir, pues, como un simple juego postmoderno e integrarla en una tradición ya existente de lo no clásico, es decir, se trata de un tipo de novela policíaca postmoderna que, según Bravo,

[...] rompe con sus unidades mínimas, creando nuevas combinatorias, haciendo ambiguo el deslinde del género; ante la verdad restituida convoca negaciones y simulacros, y hace del “afuera” donde se instaura, la representación de la incertidumbre y la locura, del mal y de la especularidad misma de la ficción. (Bravo 1998)

La diversidad de las tramas

Todo lo presentado hasta este punto se refiere solamente al relato interior de la novela, el cual está integrado en una trama marco. A primera vista y por su aspecto cuantitativo, esta trama

marco parece revestir escasa importancia, subrayado por el simple hecho de empezar en la página 42 del libro, con el segundo capítulo. Trata sobre el reencuentro de dos viejos amigos en Buenos Aires: Pichón Garay y Tomatis, dos personajes emblemáticos de varias novelas de Saer. Pichón Garay, desde hace veinte años radicado en París, viaja a su ciudad natal con el fin de vender una casa familiar. Allí encuentra a su viejo amigo Tomatis, que le presentará al joven Marcelo Soldi. Es a ellos dos a quienes Pichón cuenta la historia del comisario Morvan, lo cual nos explica que el narrador de la trama policíaca está mirando hacia el “allá”, hacia París.

Mientras que el primer capítulo se restringe a la trama policial y el segundo sólo trata de lo ocurrido en Buenos Aires, en el tercer capítulo el cambio entre ambas tramas se realiza de un párrafo a otro. Aún así, el relato policial representa más de la mitad de las páginas de la novela.

Volvamos a la trama marco: ésta integra otra pesquisa, que contiene un relato más, lo que nos hace pensar en la imagen de las muñecas rusas. Los tres amigos, Tomatis, Pichón y Soldi empiezan a interesarse por el origen de un dactilograma anónimo (= pesquisa de la trama marco), en el que se tematiza la guerra de Troya desde dos puntos de vista diferentes (= relato interior de la trama marco): la opinión de un soldado que ha vivido la situación desde cerca se opone al punto de vista de otro recién llegado, que hace referencia a las ya existentes leyendas sobre Troya. Aquí vemos realizado lo que postula el narrador: “por el solo hecho de existir todo relato es verídico” (*La pesquisa*: 22). Son los relatos los que crean realidades, lo cual se reafirma en *La Pesquisa* por la coexistencia de diferentes versiones, sea sobre la guerra de Troya, sea sobre el asesino en París.

Existen, pues, interrelaciones entre las diferentes tramas. Hasta ahora hemos distinguido entre tres “pesquisas” distintas: la pesquisa del comisario Morvan (trama interior I), la búsqueda del autor del dactilograma (trama marco) y el desconocimiento en cuanto a los verdaderos acontecimientos durante la guerra de Troya (trama interior II). La interrelación entre estas tres tramas obviamente no reside en las equivalencias de contenido, sino que se manifiesta en determinados paralelismos estructurales.⁸ Quisiera nombrar solamente dos aspectos. Por una parte, se puede observar un paralelismo entre las tres tramas: la existencia de una verdad dudosa. En la trama interior I se dan dos posibles argumentos sobre el supuesto asesino en París, mientras que en la trama interior II el joven griego defiende una versión diferente a la del viejo sobre la guerra de Troya. Morvan, de la trama interior I, duda sobre si el que considera su verdadero padre lo es realmente. En caso de que su duda se revele como cierta, cabe la posibilidad de que su padre sea un nazi con el que su madre se fue a vivir inmediatamente

8 Fabry distingue cuatro enigmas, diferenciando entre los explícitos (París: Identidad del culpable de los crímenes en serie / Colastiné: Identidad del autor de *En las tiendas griegas*) y los implícitos (París: Identidad del padre de Morvan / Ubicación de los cuerpos del Gato y Elisea – Identidad de sus asesinos) (Fabry 2003: 178). Este esquema no toma en cuenta la estructura de las tramas interiores intercaladas en la trama marco.

después del parto.⁹ Aquí se puede destacar otro paralelismo con la trama marco en cuanto a la “autoría desconocida” de ciertos acontecimientos, como en el caso del dactilograma, de los crímenes en París o de la identidad del padre de Morvan. Por otro lado, se pueden observar paralelismos en cuanto al punto de vista dudoso, de forma que la novela pone énfasis en la importancia del lugar desde donde se perciben y cuentan los hechos. Pichón vivió los asesinatos de cerca, ya que reside en el undécimo *arrondissement* de París, y les habla a sus amigos de lo ocurrido allá desde Buenos Aires. Uno de los soldados de la trama interior II vio de cerca los acontecimientos en Troya, el otro siempre ha estado lejos del lugar de los acontecimientos. Finalmente, se puede añadir que la propia novela, siguiendo una estructura según el modelo de trama marco y tramas interiores, constituye una *mise en abyme* de este procedimiento.

Cuestionando la fiabilidad de lo racional, *La pesquisa* viene integrada en la tipología de la obra saeriana, que se distingue por su tema principal por excelencia: “la indeterminación de la verdad objetiva”, según Julio Premat (1996: 20). Toda “verdad” se revela como una verdad relativa, que depende del punto de vista y de la experiencia del personaje. Cualquier juicio sobre el mundo sería, pues, una interpretación fragmentaria, un acto puramente discursivo, desprovisto de toda verosimilitud. Al subvertir la ley del género, la novela destruye tanto la creencia en una iluminación racional y única, como en el restablecimiento del orden social y moral. Aquí no hay iluminación, no se esclarece –en ninguna de las tramas– la verdad, sino que persiste el caos. Este mecanismo del juego con la novela policíaca sirve para subrayar la duda frente a la verdad objetiva. La verosimilitud de cualquier relato se desvela siempre como subjetiva, relativa y fragmentaria.

Al poner énfasis en la importancia del punto de vista, la novela exhibe el perspectivismo como verdad de lo relativo.¹⁰ Dada la coexistencia de versiones incompatibles, tanto en el caso policíaco como en el de la Guerra de Troya, elaboradas desde distintos puntos de vista, el texto deja entrever un “afuera” de las verdades percibidas, otro espacio no alcanzable desde ninguna perspectiva.

Huellas de la trama reprimida

Entre las diversas tramas ya citadas se intercala una más, que deja pocas huellas, ya que cuantitativamente no llega a ser mencionada en más de dos páginas del libro. Se trata de la

9 Reati muestra en su estudio la tendencia en la literatura argentina de relacionar la “guerra sucia” con el Holocausto: “En efecto, Argentina vivencia el período de la ‘guerra sucia’ como algo similar a la experiencia del Holocausto en Europa. La comparación entre uno y otro fenómeno aflora constantemente en las reflexiones emprendidas por los escritores, que apelan al símil del período nazi para buscar una identificación con el fenómeno por antonomasia que en la cultura occidental ha pasado a simbolizar la ruptura de los cánones acostumbrados de comportamiento social.” (1992: 76).

10 Deleuze habla del “statut de l’objet, qui n’existe plus qu’à travers ses métamorphoses ou dans la déclinaison de ses profils; le perspectivisme comme vérité de la relativité.” (1988: 39).

desaparición del hermano gemelo de Pichón, que se tematiza sólo al margen de la narración. Este hecho queda intercalado en el texto e incluso escrito entre guiones:

Al decidir el viaje en París, varios meses atrás, los objetivos prácticos –la venta de los pocos bienes familiares, único lazo con la ciudad aparte de dos o tres amigos, después de la desaparición del Gato y de la muerte reciente de su madre– le permitían disfrazar la nostalgia y la impaciencia. (*La pesquisa*: 45)

He aquí otros ejemplos donde se habla de manera superflua del hermano y de la desaparición del mismo, apareciendo sólo en frases subordinadas:

Desde un par de años atrás, cuando [Soldi] se acercó por primera vez a Tomatis, lo oye hablar con frecuencia de los mellizos Garay, uno de los cuales desapareció hace unos ocho años, sin dejar rastro como se dice, y el otro vive en París desde hace más de veinte. (*La pesquisa*: 49)

Después de la muerte de Washington Noriega, unos ocho años atrás, casi en los mismos días de la desaparición del Gato –hermano mellizo de Pichón–, su hija Julia, que se había ido a vivir a Córdoba, se separó del marido y vino a instalarse en la casa de Washington en Rincón Norte. Esta trama representa, a mi juicio, el eje central de la novela, que constituye el tema subyacente, de latente pero constante presencia: el pasado reprimido de Pichón, cuyo hermano desapareció junto con su novia ocho años antes, durante la llamada guerra sucia de la dictadura militar argentina, siendo secuestrados en aquella casa familiar que Pichón acaba de vender.¹¹ Por aquel entonces Tomatis informó de los hechos a su amigo Pichón, que decidió quedarse en París sin emprender en ningún momento una búsqueda para encontrar a su hermano gemelo. Entre los amigos Pichón y Tomatis esta historia es un tabú, no tematizan directamente este pasado reprimido.

Según Álvarez, en la novela se crea un fuerte contraste entre la violencia del relato policíaco y el silencio y el dolor frente a la desaparición del hermano: “[l]a violence déployée par l’assassin offre un contraste saisissant face au silence et à la douleur sourde qui entourent la disparition du *Gato*.” (Álvarez 2004: 123). A mi modo de ver, el contraste reside más bien entre las diferentes maneras de tratar los hechos: aunque la desaparición del Gato a primera vista se calla y el relato de los asesinatos de las viejitas francesas ocupa gran parte de la novela, la historia reprimida está

11 Para más información sobre la dictadura militar argentina véanse Frontalini y Caiati (1984) y Calveiro (1988). La CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) elaboró y divulgó un estudio de iniciativa estatal en 1984. Este acontecimiento ya se menciona entre otros en *Nadie nada nunca*, otra novela de Saer, de la siguiente manera: “[...] en junio, el Gato y Elisa, que estaban viviendo juntos en la casa de Rincón desde que Elisa y Héctor se separaron, han sido secuestrados por el ejército y desde entonces no se tuvo más noticias de ellos.” (Saer 1980: 142).

presente constantemente, intercalándose entre los pliegues del texto. Lejos de caer en la trampa de crear un simple paralelismo entre una dictadura militar que causó durante siete años miles de víctimas y la sucesión de unos asesinatos –pocos en comparación– durante algunos meses en un barrio de París, la novela nos presenta a través de sus diferentes tramas lo que podemos denominar de variantes, complementos o bien transposiciones del tema principal, que de esta manera queda inscrito en el texto.¹² Analógicamente al modelo de traducción de Walter Benjamin,¹³ cada una de las tramas (traducciones) tocaría, como una línea tangencial, la trama principal (el original), representando ésta el tema central reprimido e inexplicable (el texto absoluto pero perdido e inalcanzable).

En la novela que tenemos delante, las tramas no serían entre sí paralelismos de una idea clave, sino versiones discursivas que rozan la historia reprimida en determinados puntos, de forma que se pueden distinguir roces entre la trama interna de los asesinatos de París y los sucesos históricos en Argentina. Se trataría de una transposición de la experiencia traumática, no apta para ser narrada. Según Laplanche y Pontalis, el trauma es un acontecimiento con consecuencias notorias para el orden psíquico y que se define, entre otras cosas, por su intensidad y por la inexistencia de una respuesta adecuada.¹⁴ Aquí no se presenta ninguna respuesta definitiva al trauma, tampoco se calla, sino que el trauma se acaba perdiendo entre un sinfín de discursos. Las historias que se cuentan forman una digresión que, sin embargo, está impregnada por una experiencia traumática que no se integra en una simple historia tradicional basada en la narración de acontecimientos. Es más, la idea de la historia tradicional se desestabiliza en esta novela, que pone énfasis en la posición dudosa de cualquier narrador / historiador, como vimos en el caso de Pichón, en oposición al historiador tradicional, que niega la dependencia de lo contado respecto del punto de vista, aspirando a la más alta (aunque ilusoria) objetividad (Foucault 1974).¹⁵ Aquí se nos presenta otra historia alternativa, en la que lo importante reside

12 Mientras que la CONADEP (1984) pudo registrar casi 10.000 desaparecidos, actualmente se supone que fueron alrededor de 30.000 personas (Schindel 2002: 114).

13 Se trata de su famoso ensayo “Die Aufgabe des Übersetzers” (“La tarea / renuncia del traductor”) de 1923 (Benjamin 1955).

14 Según Laplanche y Pontalis el trauma representa un acontecimiento en la vida del sujeto, que se define por su intensidad, la imposibilidad del sujeto de responder a ello de manera adecuada, debido a la conmoción, y por las causas que desata en el orden psíquico: „Ereignis im Leben des Subjekts, das definiert wird durch seine Intensität, die Unfähigkeit des Subjekts, adäquat darauf zu antworten, die Erschütterungen und die dauerhaften [...] Wirkungen, die es in der psychischen Ordnung hervorruft.“ (Laplanche y Pontalis 1972: 513).

15 Según Yerushalmi, son los criterios inherentes a la disciplina del historiador los que no le permiten contribuir a la memoria colectiva (1989: 23).

justamente en lo que se calla, en sus vacíos.¹⁶ La narración, por lo tanto, sería sólo una superficie digresiva, la cual tiene que dejar entrever estos vacíos, que serían los restos incómodos, las silenciadas voces de la historia cubiertas por otros textos.¹⁷ Abre, pues, un espacio en el que los desaparecidos de la guerra sucia argentina siguen desapareciendo continuamente, dejando solamente huellas de su ausencia. Y sin embargo, de esta manera se mantienen presentes, se perciben como “gestos”,¹⁸ existen de manera virtual, escondidos por el texto, el cual sirve de sobre para tapar o esconder aquella verdad.¹⁹

Para reforzar la tesis del roce entre el texto del relato policíaco y el pasado reprimido de Pichón, Garay presenta a continuación algunos detalles. Al igual que existen interrelaciones obvias entre las tramas narradas, se pueden distinguir ciertas referencias escondidas entre ellas y la trama reprimida. En primer lugar, existen roces en cuanto a los contenidos. Por un lado, la verdad dudosa de esta trama III reside en la falta de información sobre el hermano gemelo de Pichón y su novia, que desaparecieron sin dejar rastro alguno. Por otro lado, tiene mucha importancia la cuestión del punto de vista dudoso, es decir, el lugar de percepción y narración: Tomatis vivió la dictadura en la capital de Argentina, mientras que Pichón estaba viviendo lejos, en Europa. Otro roce que se puede destacar es el paralelismo indirecto entre la dictadura militar argentina y el nazismo alemán, aunque a este último sólo se hace referencia cuando se habla sobre el posible padre de Morvan. Existe otro tipo de roce explícito en cuanto al posicionamiento del narrador de la trama interior I, cuando se distingue entre el allá de Europa y el acá de Latinoamérica, comparando la vida de las viejitas en París con la vida en la selva: “[...] otros peligros acechan a las ancianas. En la selva de las ciudades, lo mismo que en la literal, deseo y pánico, accidente y necesidad, determinan el desenvolvimiento de las especies [...]” (*La pesquisa*: 14).

Aparte de estos paralelismos de contenido, existen interrelaciones mucho más sutiles a nivel textual, en las que la superficie del texto deja entrever, entre sus pliegues, el “afuera” del texto: las descripciones de los pormenores de los asesinatos en París nos hacen recordar métodos de tortura que posiblemente fueron empleados por los militares durante la dictadura argentina:

16 Ya en 1997, Florinda Goldberg demostró la presencia de lo político e histórico en esta obra, subrayando el contraste entre la violencia del asesino y el silencio respecto a la desaparición del Gato en la trama marco como estrategia para nombrar lo innombrable del episodio traumático de la guerra sucia de la dictadura argentina. Siguiendo el argumento de Sigrid Weigel sobre el trauma, este fenómeno no se analizaría bajo el concepto de lo innombrable, sino como la relación complicada entre las narraciones y lo callado que *en ellos* queda expresado (“Dabei geht es nicht um das ‘Unsaagbare’, sondern um das komplizierte Verhältnis von Erzählungen und dem, was *in ihnen* Verschwiegene zum Ausdruck kommt”, Weigel 1999: 69). Hablando de lo *innombrable*, el fenómeno fácilmente se restringe a un problema lingüístico de la insuficiencia del lenguaje. Tratándose de lo callado, el texto opera con y sobre la represión de la experiencia traumática.

17 Para Barthes, tanto la fragmentación como la digresión sirven de métodos para esquivar el poder del lenguaje y de las ideas sobre la historia (Barthes 1995: 813).

18 Con referencia al texto „Que’est-ce qu’un auteur“ de Michel Foucault, Agamben emplea el término “gesto” para explicar el estado de presencia-ausencia del autor (2005: 62).

19 Escribe Deleuze: “On dira que ce qui est plié est seulement virtuel, et n’existe actuellement que dans une enveloppe, dans quelque chose qui l’enveloppe.” (1988: 31).

A veces, el asesino no se abstenía de emplear la tortura y, para apagar los gritos, le bastaba clausurar la boca de las ancianas con un pedazo de tela adhesiva o con una mordaza. Las desnudaba y las tajeaba con un cuchillo mientras estaban todavía vivas, como lo probaban la sangre abundante que había manado de las heridas y los moretones que dejaban los golpes. (*La pesquisa*: 36)

El siguiente ejemplo nos muestra cómo la superficie discursiva puede adaptarse a relatos diferentes. Lo mismo que Pichón explica aquí sobre la situación en París, Tomatis lo hubiera podido expresar igualmente sobre la situación en Buenos Aires durante la dictadura militar. Este paralelismo obvio reside en el hecho de que tanto las ancianas en París como los secuestrados durante la guerra sucia argentina fueron personajes elegidos de manera arbitraria:²⁰

Tendrían que haber estado allá y vivir ese barrio como yo para darse cuenta del clima que reinaba como se dice en esos meses: cualquier hombre de edad mediana podía ser interceptado en la calle por la policía, que estaba de un modo constante en estado de alerta [...]. (*La pesquisa*: 37)

La descripción que se dio de los crímenes ya al principio de este artículo, también nos ofrece una posible lectura alternativa: es entre el tejido de este texto tan cruel y enigmático donde el lector podría buscar una explicación perdida o la causa originaria de las crueldades acontecidas durante la guerra sucia emprendida por la dictadura militar en Argentina:

[S]acando los órganos afuera y poniéndose después a separarlos y desplegarlos, hurgándolos con la punta del cuchillo o con los dedos enguantados, igual que si buscase entre los tejidos enigmáticos y todavía calientes la explicación perdida de un secreto o la causa primera de alguna inmensa fantasmagoría. (*La pesquisa*: 40)

Mientras que aquí se trata de pliegues del cuerpo, existe un roce textual con otro pasaje del libro en el que los pliegues internos del cuerpo se mencionan de manera metafórica, tratándose de pliegues de la conciencia de Pichón:

Al divisar la casa, no todavía en ruinas pero carcomida por la intemperie, de modo que el blanco de las paredes donde la pintura no se ha descascarado está cubierto de un archipiélago de manchas grises y negruzcas, en el momento en que la lancha dejaba atrás una curva cerrada ha tenido de nuevo la esperanza de que algo dentro de sí mismo, nostalgia,

20 Si bien durante la dictadura militar argentina se persiguieron miembros de la oposición política, es sabido que la estrategia del gobierno era implicar cualquier persona sospechosa o no, de manera que las razones para encarcelar fueron altamente arbitrarias.

pena, memoria, compasión, se pondría en movimiento, pero, de nuevo, las capas pegoteadas de su ser, como si fuesen un solo bloque compacto, no han querido desplegarse, ni siquiera entreabrirse. (*La pesquisa*: 70)

Son solamente fragmentos los que crean este roce que le permite al texto rehuir el poder de la lengua de representar una verdad.²¹ Sirven para hacer alusión a la experiencia traumática, la cual no puede integrarse o traducirse a una simple narración, dado que pertenece a la “lógica del delirio, únicamente válida para el que había elaborado el sistema, e intraducible a cualquier idioma conocido” (*La pesquisa*: 38). Las historias paralelas serían traducciones de este pasado reprimido e inalcanzable: traducciones no literales, sino medios para dejar entrever aquella parte reprimida de la historia. Se trataría pues de transposiciones de un pasado traumático que no se integra en una historia oficial, pero que sin embargo permite abrir un espacio virtual para el recuerdo.

Conclusiones

Más allá de una lectura postmoderna de la novela, la interpretación aquí desarrollada nos abre el camino para poder entrever una historia reprimida detrás de las historias. De esta manera, el juego con el género de la novela policíaca llega a exponer su eficacia: contrariamente a las expectativas del lector, el caso de los asesinatos en París no desemboca en ninguna solución racionalmente concebible. No hay intervención triunfante de la razón; el caos no es pasajero, sino que reina y persiste. La dictadura y la inconcebible violencia que sufrió Argentina en aquella época tampoco pueden explicarse racionalmente y, sin embargo, siguen presentes en la memoria colectiva del pueblo. Después de terminar la dictadura hubo pocos intentos por aclarar la verdad y encontrar a los culpables, de los cuales la mayoría sigue viviendo impune en su país.²²

En vez de establecer alguna verdad sobre la historia del Gato y, por ende, subordinar su desaparición al poder de la lengua y de ahí domesticarla, la novela crea una multiplicidad de narraciones, dejando entrever solamente huellas de las historias ocultas, inquietantes y sin resolver. Al no nombrar directamente los acontecimientos, estos rehúyen la domesticación de lo

21 Otro tipo de interrelación de textos se puede constatar en la intertextualidad que existe entre varias obras del autor: “La presencia del intertexto saeriano –intertextualidad restringida o interna– es significativa en G [*Glosa*]: Tomatis es personaje de NNN [*Nadie nada nunca*] y supuestamente de LM [*La mayor*]; aparecen Gato y Pichón Garay, de los que se informa que son mellizos, el primero actor protagónico de NNN y el segundo sólo aludido en ese texto como alguien que está en Francia, desde donde envía un libro de Sade a su hermano.” (Solotorevsky 1993: 211).

22 Para un análisis de cómo se trata el pasado argentino tanto por parte del Estado como por parte de los organismos que representan a los desaparecidos, hasta los años noventa del siglo XX, véase Schindel (2002). Según ella, a pesar de que la mayoría de los crímenes nunca se juzgaron ni pudieron aclararse, los desaparecidos están presentes en la vida cotidiana del país (105) y forman una parte imborrable de la memoria colectiva argentina (106).

no domesticable a través de la digresión.²³ De ahí que la novela ponga en evidencia la dificultad de guardar en la memoria a los desaparecidos, ya que son justamente ellos los que constituyen los vacíos de la historia.²⁴

Al negar la lógica de los acontecimientos, al proponer una mezcla heterogénea de diversos tipos de textos y tramas interiores, se niega también la posibilidad de reconstruir la historia, al igual que se niega la supuesta autenticidad de los textos. No son canales transparentes aptos para que se proyecte la veracidad. Tanto la escritura como la narración oral no se nos presentan como simples transcripciones del pasado.²⁵ El modelo de traducción de Walter Benjamin se aplica aquí como modelo de transposición, como una imagen que revela la estrategia textual para mantener presentes los vacíos que no se pueden integrar en una narración, para mantener la memoria sin crear una nueva historia.²⁶ De ahí que la trama sobre el Gato y su novia quede al margen: no se puede y no se debe transformarla en otro relato más. La aplicación de este modelo de traducción deja entrever que, para los restos olvidados de la historia, no existe una traducción, no se pueden expresar las experiencias traumáticas en palabras, sino que sólo se pueden dejar entrever los vacíos intercalados en ellas.

Las distintas tramas constituyen actos discursivos que no pretenden establecer una historia, sino que llegan a obtener la misma función que una superficie con pliegues, actúan como un medio en forma de sobre, escondiendo otra historia.²⁷ Entre las diferentes tramas-pliegues de la novela –así como entre las páginas del libro–, se esconde el tema principal de esta obra saeriana: el trauma de la dictadura militar, latentemente presente aunque a primera vista ausente. Mientras que el personaje Pichón intenta eliminar los últimos recuerdos al vender la casa, queda inscrita en el texto la historia del Gato y su novia. Sin formar obviamente parte de las tramas, lo ausente está incluido, inherente, se intercala entre las capas discursivas de la novela. La escritura permite crear un espacio en el que se pueden desplegar contenidos sin que se nombren explícitamente.²⁸ *La pesquisa* deja entrever la presencia de lo ausente, la experiencia

23 Sólo el no nombrar significa rehuir el poder, ya que el lenguaje no puede existir fuera del poder (Barthes 1995: 801).

24 Schindel presenta las distintas estrategias para guardar en la memoria a los desaparecidos (Schindel 1997 y 2002).

25 Para una discusión de la escritura y la oralidad como medios de la memoria, véase Borsò (2001). Además, escribe Barthes que “*écrire n’est pas transcrire*” (Barthes 1974).

26 Según Weigel, el trauma hoy en día se ha convertido en un fenómeno cultural, las huellas que dejan en el lenguaje aquellos acontecimientos que no se pueden integrar en el saber subjetivo o histórico (Das Trauma umschreibt “die Spuren, die solche Ereignisse, die nicht in das subjektive oder historische Wissen integriert werden können, in der Sprache hinterlassen haben”) (Weigel 1999: 51).

27 También Bravo habla de pliegues en cuanto a esta novela. Sin embargo se restringe a una interpretación de *La pesquisa* según el modelo de la novela policíaca postmoderna y llega a la conclusión de que la novela “representa la obliteración de la verdad para la legitimación del simulacro.” (Bravo 1998).

28 El término de “escritura” se emplea aquí según Barthes: “*Cette disparition de l’auteur qui s’absente dans l’écriture débouche sur une nouvelle conception du texte, en tant qu’espace à dimension multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n’est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Le rôle de l’écrivain se borne dès lors à mêler les écritures.*” (1984: 493).

traumática que no se puede y no se debe reducir a una historia narrada, tratándose de una experiencia histórica no traducible en un sentido estricto y tradicional de la palabra.

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio (2005). “Der Autor als Geste”. En: G. Agamben. *Profanierungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 57-69.
- Álvarez, Alexis (2004). “L’Enquête de Juan José Saer. Des personnages en quête de récits”. En: *Lettres Romanes*, 58, 121-134.
- Barthes, Roland (1974). “De la parole à l’écriture”. En: *La quinzaine littéraire*, 1-15 de marzo.
- Barthes, Roland (1977): “Analyse structurale des récits”. En: R. Barthes *et alii*. *Poétique du récit*, Paris: Seuil, 7-57. Texto publicado por vez primera en 1966.
- Barthes, Roland (1995): “Leçon”. En: R. Barthes. *Oeuvres complètes III (1974-1980)*. Paris: Seuil, 799-814. Texto publicado por vez primera en 1977.
- Barthes, Roland (1984): “Le bruissement de la langue”. En: R. Barthes. *Essais critiques*. Tomo IV, Paris: Seuil. Texto publicado por vez primera en 1968.
- Benjamin, Walter, (1955). “Die Aufgabe des Übersetzers”. En: W. Benjamin. *Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 40-54. Texto publicado por vez primera en 1923.
- Bravo, Victor (1998). “El relato policiaco postmoderno. Tres novelas argentinas contemporáneas”. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n° 9, julio-octubre. Web, 20 de octubre de 2006.
- Borsò, Vittoria (2001). “Gedächtnis und Medialität. Die Herausforderung der Alterität”. En: Vittoria Borsò, Gerd Krumeich y Bernd Witte (eds.). *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*. Stuttgart y Weimar: Metzler, 23-53.
- Calveiro, Pilar (1988). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) (1984). *Nunca más*. Buenos Aires: Eudeba.
- Deleuze, Gilles (1988). *Le plis. Leibnitz et le baroque*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1986). “La loi du genre”. En: *Parages*. Paris: Galilée, 249-301.
- Fabry, Geneviève (2003). “Las figuras movedizas de la culpabilidad en *La pesquisa* de Juan José Saer”. En: *Bulletin hispanique*, n° 2, diciembre, 447-463.
- Foucault, Michel (1974). “Nietzsche, die Genealogie, die Historie”. En: M. Foucault. *Von der Subversion des Wissens*. München: Hanser, 83-109.
- Frontalini, Daniel y Caiati, María Cristina (1984). *El mito de la guerra sucia*. Buenos Aires: CELS
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- Gerling, Vera Elisabeth (2006). “Vom Verschweigen des Ungesagten: Juan José Saers *Ermittlungen* in der Presse”. En: *ReLÜ – Rezensionenzeitung zur Literaturübersetzung*, n° 4. Web, 20 de octubre de 2006.

- Goldberg, Florinda (1997). “*La Pesquisa* de Juan José Saer: alambradas de la ficción” En: *Hispanérica*, n° 76-77, abril-agosto, 89-100.
- Laplanche, Jean y Pontalis, J.B. (1972). *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Premat, Julio (1996). *El crimen de la escritura: La novela policial según Juan José Saer*. En: *Latin American Literary Review* (LALR), vol. 24, n° 48 (julio-diciembre), 19-38.
- Reati, Fernando O. (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.
- Saer, Juan José (1980). *Nadie nada nunca*. México: Siglo XXI.
- Saer, Juan José (1994). *La pesquisa*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina.
- Schindel, Estela (1997). “Tumbas de papel. Sobre los avisos de desaparecidos en la prensa”. En: *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n° 57, 68-72.
- Schindel, Estela (2002). “Verschwunden, aber nicht vergessen: Die Konstruktion der Erinnerung an die Desaparecidos”. En: Klaus Bodemer, Andrea Pagni y Peter Waldmann (eds.). *Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert, 105-134.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1997). “Funktion des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur”. En: Jochen Vogt (ed.). *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink, 523-548.
- Solotarevsky, Myrna (1993). *La relación mundo – escritura (Reinaldo Arenas, Juan José Saer, Juan Carlos Martini)*. Gaithersburg (USA): Hispanérica.
- Weigel, Sigrid (1999). “Télescope im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur”. En: Elisabeth Bronfen (ed.). *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln: Böhlau, 51-76.
- Yerushalmi, Yosef (1989). “Reflexiones sobre el olvido”. En: Nicole Loraux *et alii* (ed.). *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión, 13-26.

Clemens A. Franken K.

¿Qué tipo de detective, misterio, análisis y acción caracteriza la novela neopolicial del escritor chileno R. Díaz Eterovic?

Ramón Díaz Eterovic (Punta Arenas, 1956) es uno de los más importantes cultivadores del género policial en Chile, género que en este contexto nace durante los años ochenta del siglo XX, debido a que presenta la posibilidad de hacer literatura realista y tematizar los dramas de una realidad social en crisis y de una realidad política de un país bajo un régimen dictatorial. Según el crítico Rodrigo Cánovas, el detective de esta época parece ser ante todo un “investigador de utopías [que] [reflexiona] sobre las bases de sustentación ética de una comunidad. El detective investiga el lado oculto de la vida de las personas y las instituciones, acotando ciclos de crisis en el devenir inmediato de una comunidad” (1997: 82). Es precisamente desde esta perspectiva y desde una posición política claramente comprometida con la izquierda, que Díaz Eterovic da vida a Heredia, su famoso detective que ya cuenta con diversas aventuras en sus diez títulos publicados: *La ciudad está triste* (1987), *Solo en la oscuridad* (1992), *Nadie sabe más que los muertos* (1993), *Ángeles y solitarios* (1995), *Nunca enamores a un forastero* (1999), *Los siete hijos de Simenon* (2000), *El ojo del alma* (2001), *El hombre que pregunta* (2002), *El color de la piel* (2003) y *A la sombra del dinero* (2005).¹

Con Heredia como protagonista y testigo, el autor traza una especie de cronología de los últimos veinte años de la historia de Chile y enfoca la mirada en algunos temas relevantes en el contexto de esta sociedad. El discurso que subyace en el pensar y el actuar del detective se relaciona con una crítica al funcionamiento de los poderes y la degradación social en que viven los chilenos. Heredia es el detective utópico por excelencia, pues en él convergen una posición nostálgica y una ética que se mantiene fiel a los ideales de justicia, solidaridad y verdad. Así, el proyecto estético de Eterovic se sustenta en una suerte de filosofía de la resistencia, donde el protagonista de sus novelas se inmiscuye en investigaciones que lo ponen en relación con otros personajes marginales o que se encuentran fuera de las esferas de poder, pero que, sin embargo, contribuyen a la búsqueda de la verdad.

Heredia es un auténtico antihéroe, un hombre solitario, lacónico y de un realismo pesimista que muestra, en la tradición de los detectives duros tipo Philip Marlowe (R. Chandler) y Lew Archer (R. Macdonald), una gran fidelidad a su principio ético de la verdad: el poder suele avasallar. Estas novelas son, en definitiva, un ajuste de cuentas ético, donde el detective, siendo

1 Posteriormente a la entrega de este ensayo, luego no analizados en este artículo, han aparecido otros textos de la serie protagonizada por Heredia: el libro de cuentos *Muchos gatos para un solo crimen* (2005) y las novelas *El segundo deseo* (2006) y *La oscura memoria de las armas* (2008).

un héroe quijotesco que nace desde la marginalidad y la soledad, intenta el rescate de valores “como el amor, la solidaridad y el jugarse por el otro” (García-Corales 1995: 194). Heredia es hombre que se deja guiar por la corazonada, la intuición y el instinto; y a la vez es un ser sentimental y nostálgico. Casi de la misma edad que su creador, este detective cuarentón y de un metro ochenta de estatura –característica última que nos recuerda a los detectives norteamericanos Sam Spade y Philip Marlowe–, resulta ser una suerte de “alter ego a través del cual [el autor] entreg[ame] [su] visión de mundo” (Berger 1994: 5). De él se sabe que estudió algunos semestres en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, que durante ese tiempo escribió algo de poesía y que en la actualidad vive en un pequeño departamento en el centro de la ciudad, que funciona a la vez de oficina, en “las esquinas de la calle Bandera con Aillavillú” (*La ciudad está triste*, 1987: 43), frente a la Estación Mapocho, barrio que se describe con sus bares clandestinos y su miseria cotidiana. La placa colocada bajo su nombre en la puerta del departamento y que dice “investigaciones legales” (43) data de los años en que dejó de estudiar para dedicarse, al igual que los detectives recién citados, a investigar casos banales como robos de autos, abandonos familiares e infidelidades. Otra de las características que destacan a este detective es que colecciona bares y citas literarias. Heredia es un adicto al alcohol y lo comparte con los diferentes personajes que cruzan sus aventuras. En los bares de su barrio lo conocen y es ahí donde pasa sus momentos de soledad, comparte con sus amigos o consigue todo tipo de información que lo ayuda a esclarecer los misterios. Por lo demás, es aficionado a las carreras hípicas, pasión que comparte con su amigo Anselmo, el dueño de un quiosco que lo ayuda y lo apoya económicamente en los momentos de necesidad, sobre todo en *A la sombra del dinero* (2005), donde Heredia se encuentra débil, enfermo y delgado, producto de una puñalada recibida en la novela anterior, *El color de la piel* (2003).

Con respecto a las citas literarias, hay que decir que Eterovic busca acercarse a su personaje al mundo letrado, intento que, por lo demás, no pasa de lo formal. Heredia recurre una y otra vez a la cita literaria en sus reflexiones y conversaciones, incluso a veces excediendo la paciencia de sus interlocutores. Esto último ocurre principalmente en *El hombre que pregunta* (2002), novela que muestra el mundo de los escritores y críticos literarios y donde Heredia se mueve en diversos registros literarios, desde Alejandro Dumas hasta escritores como Horace Mac Coy, Mark Twain, Hemingway y César Vallejo, entre otros. Lo mismo ocurre en *Nadie sabe más que los muertos* (1993), donde los autores citados o subyacentes van desde Cortázar, Bioy Casares, Rimbaud, Soriano y Pavese hasta Borges y Domingo Gómez Rojas. El problema de los límites de la literatura y sus mitos recorre las páginas de todas estas novelas: el gato Simenon, suerte de *alter ego* de Heredia y que toma su nombre el día que se recuesta sobre los libros del famoso escritor de novelas policiales; los escritores fantasmas; la intromisión de un amigo escritor de novelas policiales y la novela como el resultado de sus propias aventuras contadas a este amigo en *El hombre que pregunta* (2002) e incluso la aparición de Pepe Carvalho, el detective de Manuel Vázquez Montalbán, como personaje en *A la sombra del dinero* (2005). En *Nadie sabe*

más que los muertos (1993) encontramos, además, la relación con el *western* y también una referencia metaliteraria del juez –y secreto autor de novelas policiales– Cavens, acerca de la crítica y la recepción de este género: “Además, para que una novela policial llame la atención debe ir precedida por un nombre en inglés. Si sus personajes no se llaman Mary, John o Bill, nadie los toma en serio” (56-57).

Pese a la cita anterior, Díaz Eterovic no siempre sigue la convención y adapta la construcción de sus historias al contexto nacional. Interesante resulta cómo invierte el paradigma e introduce la problemática étnica y el choque entre lo rural y la metrópoli, con la inserción de personajes de origen mapuche en las aventuras de su detective. En *A la sombra del dinero* (2005), uno de los colegas de la detective Doris Fabra, que salva a Heredia de una golpiza, resulta ser Caucamán, un hombre de pocas palabras venido de Coyhaique y que se encuentra en Santiago a modo de castigo por haber hecho algo que molestó a la autoridad. Caucamán “esper[a] regresar lo antes posible a [su] pueblo en el sur” (188) porque, a pesar de ser un buen policía, “[e]n la oficina le hacen el vacío; se burlan de su origen mapuche y de sus nombres” (189). Si bien Heredia no se pronuncia frente a estos conflictos que le relata la detective y reconoce que Caucamán “[n]o es un tipo muy amistoso” (188), su actitud no es la de burla y rechazo, sino más bien la de un reconocimiento de igual a igual que no cae en nostalgias o defensas románticas de la causa. No obstante, el hecho de que el autor ponga en relación a su detective con un personaje de origen indígena, al cual se le atribuyen ciertas bondades, plantea ya una reflexión que desde hace algunos años preocupa a ciertos autores chilenos del género.² A esto hay que sumar la crítica que Heredia realiza a quienes desprecian a los homosexuales como el ‘Pompi’, en *Ángeles y solitarios* (1995), con quien “la gente suele ser cruel e inventa cualquier cosa” (50). Así, Díaz Eterovic expresa su respeto por las minorías y por la diferencia cultural en Chile.

Si hubiera que definir lo más significativo en la condición vital de Heredia, sin duda sería la soledad, tema que cruza toda la saga del detective y que lo ubica tanto en la tradición de la literatura existencialista universal como en la narrativa latinoamericana, cuyo principal representante, en este caso, sería el uruguayo Juan Carlos Onetti, de quien Heredia revela los detalles de su lectura en relación con su vida:

Recordé mi último domingo en Santiago, acompañado de Simenon, media docena de cervezas y una novela de Onetti que había leído con la devoción de un clérigo. Era la historia de un tipo que fumaba mientras en sus pensamientos se dibujaban los contornos de una ciudad inalterablemente gris. Un personaje que me había recordado a mí mismo, en otra época, cuando me dolía estar solo y aún no aprendía que aquella era la única posibilidad de ser heroico en medio de una ciudad devastada por el neón. Solo en la oscuridad de una ciudad triste y desgastada. (*Nunca enamores a un forastero*, 1999: 139)

2 Véase especialmente la novela *Hot line* (2002), de Luis Sepúlveda.

Al ser preguntado acerca del carácter específico de la soledad de su personaje, Ramón Díaz Eterovic la define como “una soledad ubicable hoy en día dentro de la urbe; es contradictoria porque se da en un espacio en que se encuentra mucha gente, es una soledad existencial” (entrevistado por García-Corales 1995: 192). Las siguientes frases, tomadas de su primera y tercera novela, revelan con claridad esta experiencia vital de soledad: “En el departamento encontré la soledad habitual” (*La ciudad está triste*, 1987: 43) y “[...] la soledad me alimentaba y destruía al mismo tiempo” (*Nadie sabe más que los muertos*, 1993: 14). Heredia logra transmitir la sufrida experiencia del hombre moderno en la ciudad, tema que a principios de los cincuenta ya era abarcado por el sociólogo norteamericano David Riesman, en su conocido libro *The lonely crowd* (1950).

La soledad de Heredia se irá acrecentando a medida que pasen los años y se sienta viejo y cansado, sin ánimo para vivir, tal como lo confiesa a su amigo el periodista Campbell, cuando éste le recuerda que está próximo a cumplir los cincuenta años: “No necesito que me lo recuerdes. Mi cuerpo se encarga de hacerlo cada mañana. Y lo peor no son los dolores físicos, sino las ganas de quedarme en la cama y no hacer nada” (*A la sombra del dinero*, 2005: 163). Aún más pesimista se manifiesta el detective en relación a los afectos, pues la soledad y la infelicidad parecen ir de la mano. Ante la pregunta que le formula Doris Fabra en esa misma novela acerca de si “¿[ha] sido feliz alguna vez [...]?”, Heredia responde:

– La felicidad es un rostro que desaparece en la niebla [...]. Quizás fui feliz en el vientre de mi madre o hasta el día que ella murió. Tenía cinco años.

[...]

– Ahora puedo hablar del dolor que me provocó su ausencia. He aprendido que la felicidad absoluta no existe. Podemos vivirla a chispazos, en instantes que más tarde recordamos con más intensidad de lo real [...] –

[...]

– Supe que mi destino era la soledad desde que acepté la ausencia de mi madre. Tengo cuarenta y ocho años, y aunque quiero pensar de otra manera, no lo consigo. Los afectos son como peces difíciles de atrapar. Los tomo, palpitan en mis manos y luego escapan y me dejan con las manos vacías. (*A la sombra del dinero*, 2005: 52-53)

La cercanía de las novelas policiales de Díaz Eterovic a la corriente literaria existencialista de filósofos como Jean Paul Sartre y Martin Heidegger, por ejemplo, que tematizaron la soledad del hombre en un mundo incomprensible y hostil, al cual es lanzado y expuesto sin poder recurrir a un Dios que lo ayude, queda manifiesta en las palabras iniciales de su primera novela policial, palabras que también lo acercan a la literatura de Kafka, Joyce, Camus, Hemingway, Dashiell Hammett, Raymond Chandler y el chileno Poli Délano:

Pensaba en la tristeza de la ciudad cuando golpearon la puerta. En las luces que esa tarde de invierno veía encenderse paulatinamente a través de la ventana y en las calles donde acostumbro a caminar sin otra compañía que mi sombra y un cigarrillo que enciendo entre las manos, reconociendo que, como la ciudad, estoy solo, esperando que el bullicio cotidiano se extinga para respirar a mi antojo, beber un par de tragos en algún bar de poca monta y regresar a mi oficina con la certeza de que lo único real es la oscuridad y el resuello de los lobos agazapados en las esquinas. (*La ciudad está triste*, 1987: 9)

De forma similar a Harry Haller, el *alter ego* de Hermann Hesse, Heredia también es un “lobo estepario”, un solitario adicto al alcohol y a los libros, que se siente descobijado en este mundo; y luego de la separación de su esposa tiene relaciones furtivas con diferentes mujeres. En resumen, la típica figura existencialista, con la que el detective comparte varias características, pues sus relaciones con las mujeres también se vuelven efímeras y transitorias. Heredia está tan solo que incluso habla con su ya mencionado gato Simenon, representante de la propia conciencia del detective.

Al analizar el perfil psicológico de Heredia y su marcado desencanto, nos acercamos también a la figura de Mersault, el protagonista de la novela *L'Étranger* (1942) de Albert Camus, quien es acusado de no amar a nadie y de no comprometerse con nada –ni con Dios, ni con la patria–. En Chile esta corriente experimentó un fuerte crecimiento gracias a determinados hechos históricos como el Golpe Militar (1973) y la caída del muro de Berlín (1989). Según lo señalado por Díaz Eterovic en una entrevista a Pepa Carballo, en el año 1992, el desencanto es uno de los ejes de su obra y se relaciona con la generación a la que pertenece, ya que le tocó vivir el golpe a la edad de 16 ó 17 años, hecho que implicó una renuncia a los proyectos de vida que se tenían:

Si a eso se le une el cierto desencanto con los proyectos políticos que uno sustentaba, hay como una suerte de sentir que, de aquí en adelante, lo que venga... No hay mucha capacidad de ilusión ni de compromiso con grandes proyectos. Todo ha empezado a ser relativo. (Carballo 1992: 18)

La visión desencantada que plantea Eterovic se concreta en la voz de su detective, quien no sin un grado de melancolía y resignación señala al personaje Doris Fabra las consecuencias de la pérdida de un ideal:

- En mi adolescencia creí que mi vida sería de otra manera, y sin embargo, todo cambió de golpe. Dejé de ver mucha gente que apreciaba; los días se llenaron de sombras y el miedo llegó a tocar mi puerta. El país dejó de ser lo que era.
- Las cosas pueden cambiar. Tienes mucha vida por delante –dijo Doris.

– Sí, la gente suele pensar que es así, pero a mi no me seduce el futuro. Aprendí que debo aceptar la vida que me tocó y punto [...]. (*A la sombra del dinero*, 2005: 52)

Con influencia de los norteamericanos Hammett, Chandler y Macdonald, los europeos Simenon y Vázquez Montalbán y los hispanoamericanos Giardinelli, Soriano y Paco Taibo II, entre otros, Ramón Díaz Eterovic se sitúa a sí mismo dentro de la tradición de la novela negra. Sin duda, está hablando en nombre de muchos escritores chilenos de este género cuando expresa que:

Los códigos de la “novela negra” que surgiera en los Estados Unidos a comienzos del siglo XX [...] estaban presentes y vigentes en la realidad de un país como Chile. Una atmósfera asfixiante, miedo, violencia, falta de justicia, la corrupción del poder, inseguridad: elementos que en Chile vivimos en años recientes y que aún ahora prevalecen con sus sombras y sus “boinazos”. (Eterovic 1993: 19)

Una de las claves de la narrativa de Eterovic nos la da el crítico literario chileno Guillermo García-Corales, para quien en las novelas del autor está presente una “poética del desencanto”, en cuyo “telón de fondo [...] aparece el tratamiento literario del entorno represivo de la época dictatorial y su secuela en la memoria colectiva chilena” (1996: 42). De este modo, los crímenes típicos de dicha poética serían para este crítico “la traición (y con ello la desertión y ambivalencia ideológica), el delito socio-político, la impunidad, la orfandad, las trizaduras morales y la desintegración del tejido familiar y social” (42). Según García-Corales, Heredia persevera en el desencanto, incluso “durante el advenimiento de la época post-Pinochet” (44), dado que éste emerge, sobre todo, de la soledad y del escepticismo actual ante la veracidad de los procesos democráticos. En su novela *A la sombra del dinero* (2005), Eterovic tematiza precisamente lo que se señalaba más atrás: la corrupción alcanza a los gobiernos elegidos en democracia y a sus instituciones públicas, donde algunos de sus funcionarios, amparados por un alto senador de la República, roban dinero al Estado para campañas electorales y para llenar sus propios bolsillos. El contraste entre el ideal político y su realidad queda de manifiesto en las palabras de Alderete, uno de los funcionarios que ayuda a Heredia a desentrañar la muerte de Sampedro, hombre que llevaba las listas de contabilidad del Servicio de Inversiones Públicas:

Juntos, pero no revueltos, señor Heredia. Yo soy de la vieja guardia, de los que creíamos que la sociedad podía cambiar si aplicábamos nuestros principios y valores en la actividad política. [...] Gimeno es de los que han entrado al partido en los últimos años, cuando la militancia se convirtió en una vía para obtener el empleo. [...] Tipos que están en el partido sólo porque somos gobierno. (*A la sombra del dinero*, 2005: 202)

Asimismo, Heredia desconfía casi por principio de quien se encuentre en un cargo de poder, sea del sector político que sea, puesto que él mismo señala que “no pondría [sus] manos al fuego por nadie. [Porque se sabe] de sobra que detrás de un honorable parlamentario se puede ocultar un ratero, un pedófilo o un refinado traficante de droga” (*A la sombra del dinero*, 2005: 232). En este sentido, Eterovic amplía el alcance de sus críticas, pues en sus primeras novelas quienes rompían el orden y cometían los crímenes se relacionaban siempre con sectores políticos de la derecha comprometidos con la Dictadura militar.

La crítica que en las últimas novelas realiza Díaz Eterovic se centra en la observación de que, en el período de la transición, los políticos de la Concertación poco han cambiado: aún no se ha logrado hacer justicia respecto a los mandos policiales y militares, ni limpiar a esas y otras instituciones de elementos comprometidos con actos fuera de la ley. Según su amigo Dagoberto Solís, “[l]os cabrones que [lo] despidieron siguen mandando. Han moderado sus discursos y sonríen a los políticos del gobierno. Aporrean ladrones de poca monta y hacen vista gorda con los negocios sucios” (*Ángeles y solitarios*, 1995: 55). Está claro que Heredia desconfía del hecho de que “hoy en día todos son demócratas en el país, incluso aquellos que le lustraron las botas a los milicos” (*Nadie sabe más que los muertos*, 1993: 76). Opina que en el período post-dictatorial no hay un cambio significativo en relación a la dictadura: “las cosas siguen igual, la honestidad ya no existe y la democracia y justicia son cosas del pasado” (*Ángeles y solitarios*, 1995: 218). La conversación entre el mafioso Olmedo, Heredia y Stevens, en *Ángeles y solitarios*, refleja cómo Díaz Eterovic percibe los nuevos tiempos, un mundo corrupto dominado por una economía y una mentalidad neoliberales donde todos los valores parecen transables.

La crítica política y social recae sobre la transición democrática, en cuanto que ésta es sinónimo de transacción³ valórica, en palabras de Heredia, “el tiempo del olvido, o al menos así lo predicaban los cómplices de la mala memoria” (*Nunca enamores a un forastero*, 1999: 17), quienes se ven beneficiados por el circo que resulta ser el tiempo presente. Así lo señala Drago, que como representante de los mandos medios de la policía se queja de que “[le] resultaría difícil destapar la olla [porque] [l]os jefes de arriba no quieren saber nada del pasado” (64). Para Heredia no “vivimos en otra época”, como sostiene la madre del malogrado Severino y la esposa del asesinado Caicheo:

- No estaría tan seguro, señora. Lo [Bergamon, C. F.] vi hace poco y sus modales no eran los de un caballero. Parecía un buitre turbio y sediento.
- Pero hoy en día...
- Hoy en día, ¿qué? El país sigue siendo ingrato. Entiendo poco de política y me interesa

3 Nelly Richard realiza una dura crítica a la transición chilena que se conecta con el argumento dado por el detective. Para ella, el consenso de este período ha atenuado las “marcas de la violencia que permanecía adherida al contorno de las palabras que nombran la conflictualidad del recuerdo” (2001: 30), lo cual ciertamente le quita peso a la gravedad de los hechos históricos vivenciados durante el régimen militar.

menos, pero hay algo que me molesta en los discursos y ceremonias. Muchas palabras vacías, muchas gárgaras con la pobreza, muchas sobadas de lomo a los militares. Se dicen cosas bonitas y, sin embargo, miro a través de la ventana de mi oficina y veo la misma miseria de siempre. Rostros fríos y tristes. (*Nunca enamores a un forastero*, 1999: 115)

El citado Bergamon pertenecía al ejército. Su actividad en la policía secreta de Pinochet “estaba relacionada con la represión de los grupos políticos. Un trabajo de mierda para tipos de mierda. Cuando fue dado de baja se habló mucho de que había seguido vinculado al mismo trabajo” (63). Ya en la novela *Nadie sabe más que los muertos* (1993), el detective Heredia, al hablar del siniestro Maragaño y del Noño Veliz como los respectivos Jefes de Seguridad, descalifica a los agentes de este Servicio como “[m]ala gente. Tipos que están con la mierda hasta el cuello y no se incomodan por ponerse encima un poco más. Bombas a políticos de oposición, degüellos, torturas a estudiantes y asesinatos de periodistas son sus ocupaciones favoritas” (50-51).

Con relación a esta misma novela, situada narrativamente a finales de 1988,⁴ Heredia confiesa que “lo único que se posee es el pasado” (10), pues “el desencanto se adhiere a [la] piel igual que una alimaña” (10). Para Heredia, “[e]l optimismo es un defecto que él perdió con el paso de los años” (62) y sólo cree a veces “en las palabras que encuentr[a] en los libros y [le] hacen pensar que la vieja utopía de un tiempo mejor sigue vigente, aunque la hayan manoseado como a puta de pueblo” (77). La nostalgia de Heredia por los tiempos anteriores al gobierno militar es tan intensa que al final de la novela es incapaz de compartir la fe que tiene su amigo Anselmo por la vuelta de “la alegría y la libertad” tras la victoria del plebiscito. Según Heredia, “[n]ada es igual. Es otra la época y faltan muchos nombres que no se pueden olvidar” (196). Los cariñosos abuelos de los padres desaparecidos representan para Díaz Eterovic –y su *alter ego*, su máscara o su “voz utópica”, el detective Heredia–, el “pasado auténtico” del tiempo de la Unidad Popular, en el cual el autor y su personaje principal viven existencial y emocionalmente (Cánovas 1997: 83).

Recurriendo a las ideas de Julia Kristeva, el crítico García-Corales explica el sentir del personaje en su ensayo “Nostalgia y melancolía en la novela detectivesca del Chile de los noventa”, donde destaca que

la fase psíquica más relevante de Heredia coincide con la del individuo nostálgico y melancólico según lo describe Julia Kristeva en *Black Sun: Depresión and Melancholia*. Kristeva afirma que este individuo vive condenado al deseo y al recuerdo. Marginado de la verdadera vida, exiliado de la felicidad, padece de una condena perpetua que implica

4 Recuérdese que el 5 de octubre de 1988 tuvo lugar el Plebiscito Nacional sobre la continuidad en el gobierno del general Pinochet. El triunfo del “no” frente al “sí” (55,99 % frente al 40,01 %) obligó a que se celebrasen, al año siguiente, elecciones democráticas conjuntas de presidente y parlamentarios, lo que a la postre acabó significando el principio del fin de la dictadura.

la obsesiva búsqueda de algo perdido que nunca encontrará de nuevo, con lo cual el yo que sufre la pérdida jamás puede resignarse. Por último, según Kristeva, la biografía del sujeto nostálgico se construye a través de repetidos signos de separación e inestabilidad con respecto a un presente inicu; signos que constituyen los fragmentos de una eterna protesta. (1999: 84-85).

Esta “eterna protesta” conduce al aspecto ético en el cual el perfil psicológico de Heredia halla su expresión correspondiente en una conducta de la resistencia al olvido y a la traición de valores fundamentales. Como antes para R. Chandler, así hoy para Díaz Eterovic, el mundo “huele mal” y se vive en una “época vapuleada por una profunda crisis de valores, unidas al descalabro de las ideologías de larga duración” (García-Corales 1993: 38).

Es por esta razón que para el detective es tan importante encontrar la verdad, aquella que el poder suele avasallar y silenciar. En este aspecto Heredia es implacable y en todas las novelas hay un elevado *ethos* que legitima su actuar. En *Nadie sabe más que los muertos* (1993), dice que el “[l]egar a la verdad pasaba a convertirse en la única justificación de [sus] pasos siguientes” (95). Por eso, es sin duda un punto culminante en esta novela el momento en que Heredia –quien al final encontró al hijo de una pareja de detenidos desaparecidos– defiende, en la casa del militar que lo adoptó de forma fraudulenta y en presencia del juez Cavens, el derecho del niño “a su verdad” (193), diciéndole a éste casi solemnemente: “Hay una verdad que te espera” (194). Ahora Heredia tiene la tranquilidad interior de haber hecho todo lo posible por encontrar “algo de verdad y justicia” (citado de García-Corales 1995: 192). Lo mismo ocurre en *El hombre que pregunta* (2002), donde Heredia deja bien claro que es un hombre incorruptible: “Es cierto que la verdad se oculta o distorsiona por moneditas. Pero mi verdad no está en venta, Verón” (188).

Pero Heredia sabe que para encontrar esta verdad hay que estar dispuesto a sufrir y a esperar, dispuesto también a exponerse a toda clase de peligros. Dicho con sus propias palabras en *Ángeles y solitarios* (1995), “[l]a verdad y la muerte van de la mano” (26), debido a que los caminos legales son lentos y casi nadie se interesa por ella. En general, la mayor parte de las personas está interesada en sus trabajos, la educación de sus hijos, el descanso de fin de semana o en la posibilidad de viajar a Miami. Por otro lado, casi siempre hay muchos interesados en encubrir la verdad. Así sucede, por ejemplo, en *Nunca enamores a un forastero* (1999), donde la verdad descubierta por Heredia es finalmente encubierta por la prensa en manos de los poderosos que están interesados en “tapar el asunto” (196), y cuyas directrices deben ser obedecidas por los periodistas; o en *A la sombra del dinero* (2005), donde su amigo Campbell teme publicar un artículo que involucra a un alto senador de la República, por las represalias que se puedan tomar contra él. Así, le dice a Heredia: “Basta que un periodista abra la boca y mencione a un político para que sea objeto de querellas y acusaciones de toda índole. Tú y yo sabemos que la libertad de prensa está limitada por la sensibilidad de los poderosos. Písale un callo a cualquiera de ellos y de seguro vas a dar a la cárcel” (232).

Es por esta razón que a Heredia le gustaría, a menudo, ejecutar la justicia por sus propias manos, sabiendo que si no lo hace él, probablemente nadie lo hará. Un buen ejemplo lo encontramos en la novela *Nunca enamores a un forastero* (1999), donde Heredia, al final, luego de haber realizado muchos esfuerzos por encontrar y entregar a los criminales a la justicia, debe constatar que lo más probable es que “todo quedará reducido a una penosa negación de justicia” (199). Junto a esto, su policía amigo Drago debe pagar con su renuncia obligada la colaboración con Heredia en el caso del crimen de Caicheo. Las únicas satisfacciones que le quedan al detective y a su amigo son el placer de poder arrestar a Sebastián Susarte, hijo del poderoso Amadeo Susarte, y la venganza tomada por el ex pugilista argentino Rondinoni, quien, con el claro consentimiento de Heredia, toma la justicia en sus manos al matar innecesariamente al corrupto policía Spolletto. La frustración de Heredia tampoco es menor en *Nadie sabe más que los muertos* (1993), porque a pesar de que logra resolver el caso y, como ya se mencionó, devolver al chico a sus verdaderos abuelos, al final los criminales que mataron a sus padres no son procesados y castigados por la justicia. Acá se da, como plantea Rodrigo Cánovas, un “juego perverso con la legalidad, al concebirse una acción conjunta de un juez (supuestamente recto) y de un detective con prontuario” (1997: 83). Es por esto que Heredia es consciente de “que la justicia es una señora esquiva. Suele desdenar a los indefensos y acariciar el lomo a los poderosos” (*A la sombra del dinero*, 2005: 227).

El rompimiento de las convenciones clásicas del género negro angloamericano es claro. Díaz Eterovic nos presenta a un detective con prontuario y a un juez corrupto que representa a una justicia chilena en la cual no se puede confiar, característica que lo aleja de la mentada confianza que detectives como Sam Spade, Philip Marlowe y Lew Archer tienen en la justicia de EE.UU. La desconfianza en las instituciones nacionales se debe a que en gran parte el actuar de la policía se transforma en instrumento de poder corrupto, ya sea asociado al dinero o, como ocurre en la mayoría de sus novelas, a los militares; lo cual impide el triunfo del detective en su lucha por la justicia. La excepción la conforman unos pocos amigos policías como Drago y Solís, que se muestran honrados e incorruptibles. “Todos los detectives de novelas tienen un amigo que funciona con los tiras y yo no podía ser la excepción” (*La ciudad está triste*, 1987: 20), dice Heredia en su primera novela. Pero ellos suelen ser relevados de determinados casos porque, según Solís, los “llama el jefe de más arriba [...] y enseguida [les] sugiere archivar la carpeta del caso porque hay tipos poderosos a los que les está dando comezón” (54).

Algo similar ocurre en *A la sombra del dinero* (2005), donde Doris Fabra es el nuevo personaje que aparece como representante de las fuerzas policiales. Ella es una bella mujer detective que comparte información con Heredia y que en cierta medida se transforma en su protectora, encargándose de vigilarlo cuando sospecha que dos matones lo siguen. Si bien al comienzo su relación es un poco tensa, debido a las desconfianzas mutuas y a que Heredia es un hombre solitario, poco a poco ambos se irán relacionando en un juego que involucra lo profesional y lo pasional. De hecho, la novela termina con el encuentro amoroso entre ambos. Aunque Heredia

siempre va a la cabeza, la intromisión de Doris revela una apertura en la escritura de Díaz Eterovic. En este sentido, la mujer se convierte en una colaboradora fundamental que trabaja a la par con el detective y que le da cierto equilibrio a la novela, pues se muestra mucho más positiva y esperanzada con respecto a la justicia y al develamiento de la verdad. Doris aporta serenidad con su cuota de seducción y con su actitud firme y decidida para hacer su trabajo, así como con importantes datos que le son de gran ayuda al detective.

En general, Heredia no cree en la policía ya que la percibe aún vinculada a los poderes de la dictadura: “Algo extraño ocurre con ellos en estos días. Hay delitos que se descubren en dos horas y otros a los que el tiempo lapida: Aún trabajan como en los tiempos de las viseras y los bototos” (*Nunca enamores a un forastero*, 1999: 113-14). Su conflicto con las instituciones de justicia y las Fuerzas Armadas vinculadas al poder militar y a otros organismos de seguridad se muestra también en el desprecio hacia la policía al caracterizar a un gendarme como “aburrido, malas pulgas, prepotente y con olor a sobaco que contrata[n] para ese oficio” (*Nadie sabe más que los muertos*, 1993: 28).

Aunque Heredia se aleje de sus colegas norteamericanos por el ejercicio de mordaz crítica al poder estatal y a los miembros de las fuerzas de seguridad y sus colaboradores civiles, sí coincide con ellos respecto a su crítica a los representantes del poder del dinero, por lo general vinculados al poder político. Las observaciones a este poder se hallan conectadas con una crítica a las políticas neoliberales impuestas durante el régimen dictatorial y consolidadas en los gobiernos de la transición. El detective ve con malos ojos una vida afín a este modelo económico y a los representantes de esta “moral de adaptación” (Sepúlveda 1997: 114), tal como lo vemos en *Nunca enamores a un forastero* (1999), donde el padre de Doris Mollet, un “[n]ada reprochable [...] adelantado de la libre empresa” (54), prácticamente compra con un buen cheque los servicios del pobre Heredia, pese a que a éste no le “gustaba el tono prepotente del hombre. [...] [E]l [tono] de alguien habituado a mandar, un negrero disfrazado de caballero inglés” (47). Heredia critica a las familias corruptas de ricos y poderosos y también, en contraste, la miseria en la cual aún viven muchos chilenos, como lo es el caso de la madre del asesinado Casteño que “[v]ivía en una mediagua oscura, forrada con latas de aceite y fonolitas impregnadas de humo, ubicada al extremo de un callejón enlodado, triste, al igual que el resto de las casuchas que se inclinaban unas al lado de otras a lo largo de la cuadra” (122).

La crítica al sistema aparece en *El hombre que pregunta* (2002) asociada al tema del trabajo y a una visión descarnada de la realidad que le toca enfrentar a la clase media chilena. Heredia se desilusiona al ver cómo sus amigos no tienen tiempo para estar con él, conversar o relajarse un rato: “Ya no se puede tomar una copa con los amigos. Todos trabajan de sol a sol para llenar la olla o pagar deudas, sin un minuto de calma, confundidos en una carrera sin sentido” (41), y entiende, además, que algunos entreguen información por unos pocos pesos. Del mismo modo y con aún más fuerza este tema reaparece en *A la sombra del dinero* (2005), donde los funcionarios públicos se describen como seres enajenados, hombres oscuros enterrados bajo luces de

neón y pilas de documentos en oficinas miserables, trabajadores de bajos y medios mandos condenados a ganar escasos sueldos durante toda su vida.

Por último, en *El hombre que pregunta* (2002) la mirada se pone sobre los escritores, editores y críticos, un pequeño círculo asociado también al dinero y a la necesidad de mantenerse vigentes dentro del sistema. La denuncia social que realiza Díaz Eterovic va de la mano del neoliberalismo y el concepto de obra de arte, la literatura como objeto de consumo y el escritor como productor de mercancías,⁵ que obedece a los circuitos de poder representados en las casas editoriales. En esta novela el escritor se perfila como el asesino del crítico y de su misma obra, pero también como víctima de las presiones de un régimen que exige triunfos y ampara la corrupción a costa del dinero. Los novelistas como seres individualistas y vanidosos que sólo piensan en sí mismos y su prestigio, y el crítico como otra pieza más del poder que valida o invalida determinado tipo de escritura. Así queda de manifiesto en la respuesta de Poblete, funcionario de la editorial, ante las recriminaciones de Heredia por haber impulsado a Verón al asesinato del crítico Francisco Ritter: “No es el primer autor que tiene un escritor fantasma tras de sí. Hemos ganado mucho dinero escribiendo las memorias de prostitutas famosas, figuritas de televisión y deportistas [...]. La editorial no es una sociedad de beneficencia. Si los libros no venden pierdo mi trabajo. Era necesario que los libros de Verón siguieran publicándose” (195), mientras que acepta esta verdad para Verón “[s]ignificaba [su] ruina y desprestigio” (190).

La mirada de Heredia sobre la historia chilena de las últimas décadas revela una interpretación trágica del mundo, que Hayden White en su libro *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (1992) asocia al realismo histórico de Tocqueville, distinguiéndolo de las interpretaciones de la historia como romance (Michelet), comedia (Ranke) o sátira (Burckhardt). Según H. White, Tocqueville –al igual que más tarde Díaz Eterovic, como aquí se defiende– sentía fuertemente “el temor a la destrucción de las cosas que más apreciaba tanto del pasado como del presente” (1992: 188). Además,

[p]ara él, el futuro guardaba escasas perspectivas de reconciliación del hombre con el hombre *en la sociedad*. Las fuerzas en juego en la historia, que hacen de ella un terreno de irreductible conflicto, no son conciliables, ni en la sociedad ni en el propio corazón del hombre. El hombre está siempre, como dice Tocqueville, “en el extremo de los dos abismos”: uno consiste en ese orden social sin el cual no puede ser un hombre, el otro consiste en esa naturaleza demoníaca dentro de él que le impide llegar a ser plenamente humano. (White 1992: 189)

Testimonios de esta visión trágica de Heredia son algunas frases de la novela *Nadie sabe más que los muertos* (1993), donde “[m]uchas veces piens[a] que todos [sus] actos no son más que

5 Véanse las conocidas reflexiones al respecto de Adorno.

la repetición de otros anteriores” (86). La asociación a la idea del eterno retorno del también trágico y pesimista filósofo alemán Friedrich Nietzsche –particularmente en su primer libro *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1872)– quedan claras en la primera frase del detective, quien cree que “[n]ada ocurre por primera vez en el mundo, y nada va a cambiar después de que abra [su] boca” (188).

La visión trágica en las novelas de Díaz Eterovic se expresa en la dual división del mundo en víctimas y victimarios, una visión maniqueísta que el autor comparte con sus maestros norteamericanos, sobre todo con Chandler, aunque, como ya se señaló más atrás, en las últimas novelas Eterovic comienza a superar estas dicotomías. Esta incapacidad de ver los tonos medios de la realidad y descubrir los aspectos positivos o rescatables en el supuesto enemigo era en los noventa, en sus primeras creaciones, probablemente el rasgo más discutible del autor; incapacidad que se expresaba de forma evidente en el hecho de que los delitos en sus novelas policiales eran casi siempre cometidos por personas de un solo sector de la sociedad, vale decir, por miembros de los organismos militares y policiales de seguridad nacional, hecho que le quitaba buena parte del suspense a la trama y favorecía la creación de estereotipos.

Es tal vez una consecuencia de la división trágica del mundo que el detective cumple con su misión de “revolcar[se] en las cunetas y destapar ollas con caldos descompuestos” (*Nunca enamores a un forastero*, 1999: 19). Dicho con palabras de Patricia Espinoza, “Heredia está detrás de esa sociedad envilecida. En su causa misma, no en su efecto. Eso lo salva y lo eleva a la categoría de héroe quijotesco, a esa parte inviolable –esperamos– de nuestro ser, que con él se niega a sucumbir en la indiferencia de un mundo individualista y ajeno” (1995: 6). Este rasgo quijotesco presente en el detective Heredia, que ayuda a todos los necesitados y víctimas del poder, es innegable. Su creador revela en la entrevista con Beatriz Berger que “siempre [le] han llamado la atención los espacios marginales, los seres desprotegidos, que han sido golpeados por la vida y se encuentran en el límite. [Le] gustan mucho los cantantes o boxeadores fracasados” (1994: 4), como por ejemplo, el ex pugilista argentino Rondinoni de *Nunca enamores a un forastero* (1999), que parece ser una reaparición de la figura de Rocha en *Cuarteles de invierno* (1980), del argentino Osvaldo Soriano.

La compasión y la solidaridad de Heredia se manifiestan a menudo en su forma de involucrarse en los casos y en el pago por sus servicios. En su cuarta novela policial, el motivo de la investigación es el supuesto suicidio de su ex amiga y amante Fernanda Arredondo, porque, pese que éste es un caso “por el cual nadie [le] pagaría un centavo” (*Ángeles y solitarios*, 1995: 27-28), quiere expiar su “pecado” de orgullo por no haberla visitado en el hotel, mientras que en *Nadie sabe más que los muertos* (1993), el detective acepta colaborar con el juez Cavens tanto por las lágrimas de la señora Solar, que ablandaron su corazón, como por la amistad con Demetrio Gutiérrez. Más adelante el dolor y la “ira e impotencia” (112) de los abuelos impacta de tal forma en Heredia que su investigación adquiere un cariz profundamente humano y “[u]na razón que nada tenía que ver con la justicia que buscaba el juez Cavens” (113). En *Nunca*

enamores a un forastero (1999), cuando el injustamente acusado Castaño recobra su libertad, le regala su “cajetilla de cigarrillos y un billete de diez mil pesos” (59), misma cifra que le da a un vagabundo en *El hombre que pregunta* (2002), luego de haber recibido sus honorarios, porque “[sabe] lo que es andar con sed en el alma, compañero” (167).

Lo que Díaz Eterovic muestra a través de su personaje es un profundo humanismo. No obstante, también Eduardo Guerrero parece tener razón cuando dice que a veces Heredia es un “romántico e ingenuo hasta la perversidad” (1996: 51). En este sentido, se podría hablar de una doble raíz de los motivos que lo impulsan a actuar: por un lado la espiritualidad católica salesiana,⁶ presente ante todo en su infancia y juventud, y, por otro, la ideología socialista que parece predominar desde su tiempo como estudiante universitario. Es ésta la causa por la que en su comportamiento hay algunas incongruencias, pues, al tiempo que Heredia es capaz de sentir una fuerte compasión y solidaridad cristiana con los necesitados y las víctimas, también se muestra incapaz de reconciliarse y superar el esquema maniqueísta de la división del mundo en oprimidos y opresores, que suele hallarse en sectores socialistas duros, al igual que en su polo opuesto, la extrema derecha. Ahora bien, hay que destacar que Díaz Eterovic distingue a su personaje de detectives como Marlowe y otros colegas tanto norteamericanos como hispanoamericanos para darle un perfil ético, espiritual y político propio y profundo.

En cuanto a Heredia y su forma de analizar e investigar, es necesario resaltar que él no basa sus investigaciones en el sobresaliente poder de una inteligencia, como lo hicieron Dupin y Sherlock Holmes, sino que confía, ante todo, en su intuición, que rara vez suele fallar. En *La ciudad está triste* (1987), por ejemplo, el detective Heredia, al leer en el diario que se ha encontrado un cadáver, inmediatamente piensa en Fernando Leppe. Dos horas más tarde comprueba que “[su] intuición había sido tan certera como las flechas de Robin Hood” (38-39). En *Nadie sabe más que los muertos* (1993), “tiene la intuición de que descubrir[á] otras pistas” (104) como, por ejemplo, la “venta de niños al extranjero” (105), sobre la cual leyó algo en la prensa. En *El hombre que pregunta* (2002) Heredia intuye que además de Verón hay alguien más involucrado en la muerte de Ritter y de Román, el joven escritor fantasma que muere asesinado en un supuesto asalto. También en *A la sombra del dinero* (2005) intuye que Doris le esconde un secreto, frente a lo cual ella responde: “Intuyes bien. Guardo un secreto para ti” (135), secreto que le revela al final de la novela, cuando Doris confiesa que nunca estuvo casada y que sólo inventó esa excusa para mantener a raya al seductor detective.

6 En su artículo “Diálogo a toda tinta con Ramón Díaz Eterovic”, Guillermo García-Corales, basándose en afirmaciones de Ernesto Livacic, sostiene que en la narrativa de Díaz Eterovic se percibe “con frecuencia el planteamiento de problemas trascendentales” (1993: 38). El propio Eterovic confirma, o mejor dicho, no excluye esta percepción en la ya citada entrevista con Beatriz Berger, al contestar lo siguiente a la pregunta de la periodista por su visión de la muerte: “La muerte es el final de todo. No creo que haya nada más. Pero, de repente me asaltan los recuerdos salesianos y trato de vislumbrar otra salida” (1994: 4).

La intuición se revela en las novelas de Díaz Eterovic también como hipótesis o ideas que el detective formula a base de sus observaciones, análisis de datos y conocimientos adquiridos por la lectura de la prensa. En este aspecto, tiene cierta semejanza a Sherlock Holmes, quien hacía sus conjeturas e hipótesis basándose en sus observaciones y conocimientos de la prensa de sucesos, aunque éste último sólo en ocasiones fundaba sus deducciones en sus observaciones de la vida y, en la mayoría de los casos, lo hacía basándose en experimentos científicos.

En *Ángeles y solitarios* (1995) la intuición de Heredia se sustenta en la seguridad interior y en el conocimiento personal de la víctima. El olfato instintivo le dice que Fernanda no murió por ser drogadicta:

Intuía algo falso tras el diagnóstico de sobredosis. Había amado a Fernanda y esa era una razón suficiente para estar seguro que las drogas eran ajenas a ella. Y eso, aunque sólo fuera reflejo del instinto, me bastaba para entrever el trasfondo turbio de su muerte. (*Ángeles y solitarios*, 1995: 34)

Menos importancia que la intuición tiene el raciocinio en la investigación de Heredia. En *Nunca te enamores de un forastero* (1999) habla de sus “raciocinios inútiles” (74) y reconoce que “pensa[r] mucho [...] no era [su] fuerte. Necesitaba acción y razones” (119). Y en las dos siguientes novelas su investigación se caracteriza por su actuar violento y por la falta de raciocinio. En esta misma novela Heredia decide “tomar la iniciativa” (149) y fiel a sus colegas norteamericanos irrumpe en la oficina de Sebastián Suzarte sin dejarle tiempo a decir algo y “propin[ándole] un golpe en el vientre, o tal vez algo más abajo, donde siempre duele si se tiene algo más que un calzoncillo entre las piernas” (151). Sólo gracias a su revólver logra después alejarse de esta oficina. Un poco más tarde, cuando la prostituta Nelly le confirma su intuición de que Bergamon era el dueño de la pulsera, él le comunica a Drago que va directamente al prostíbulo “Peñón” para saldar “una cuenta pendiente” (172) con Bergamon. Y, hay que volver a recordar, la lucha entre Heredia y Rondinoni, por un lado, y Spolletto y sus secuaces, por el otro, en la cual Heredia luego de recibir varios golpes en el rostro, caer al suelo y sentir la sangre correr por la boca, gracias a la intervención de Rondinoni logra “poner[se] de pie y clavar un golpe en las bolas del policía que [lo] había maltratado”, pegándole a Spolletto tan fuerte que “se adormeció en el suelo con la placidez de un saco de serrín” (178). En *A la sombra del dinero* (2005), no obstante Heredia esté más viejo y cansado, no desaprovecha la oportunidad de dar alcance y propinar un buen golpe al mentón de Gálvez, uno de los involucrados en el asesinato de Samp Pedro, luego de haber conseguido su confesión a través de chantaje por medio del cual le promete al delincuente cinco minutos para huir. Con todo, vemos como Heredia no tiene escrúpulos en ser violento si las circunstancias lo ameritan. Sus reacciones son más bien primarias, de la misma forma que las relaciones que mantiene con las mujeres.

Una vez que estamos exponiendo el método de investigación del detective, no se puede pasar por alto sus amistades, figuras clave para la resolución de los misterios. “Su método de resolución ya no es la supra inteligencia, sino [...] la cantidad de información obtenida gracias a aquellos personajes que han sido desplazados del poder (prostitutas, quiosqueros, borrachos)” (Sepúlveda 1997: 116). El cultivo de la amistad va mucho más allá que el de sus colegas norteamericanos, puesto que en un mundo hostil “[s]in Dios, ni ley, ni utopías, confiemos al menos en los amigos” (*Ángeles y solitarios*, 1995: 133). Heredia valora la amistad como un reducto de confianza inviolable y ésta se torna un motivo central dentro de las novelas. Hay que destacar, eso sí, que, siguiendo la convención del género, las amistades se dan mayormente entre hombres, pues el detective se indaga “¿Es posible ser amigo de una mujer [...]?” (*A la sombra del dinero*, 2005: 135). Merecen mención sus amistades con Anselmo y el policía Dagoberto Solís. Este último cumple la característica de héroe que exige el estereotipo maniqueísta de la novela negra: decidido, leal e incorruptible, un hombre bueno y absolutamente confiable, del que Heredia puede decir: “Solís siempre ha estado a mi lado, aún en la época dura” (*Ángeles y solitarios*, 1995: 133). Por eso, resulta un gran golpe para Heredia su asesinato, por degüello, a manos de Baeza y sus matones, en una escena de brutal bestialidad. En otro ámbito, también es importante su amigo el periodista Campbell, quien con su red de contactos y sus conocimientos lo ayuda en distintos tipos de sucesos, desde conseguir un simple dato hasta arreglar un computador. Campbell resulta ser la conexión de Heredia con un mundo más informatizado y mediático, en el cual Heredia se mueve torpe e incómodamente. Por eso, según Ana María Larraín,

[u]na solución fácil para la peripecia es la aparición sorpresiva, siempre excesivamente a tiempo y antes de que se cierre la salida, de viejos amigos del pasado; de uno u otro modo, éstos van apoyando el curso de las investigaciones detectivescas, hasta el punto de que nunca deja, en efecto, de haber alguien a mano. (1994: 5)

Con todo, no sólo la amistad es el refugio de Heredia en un mundo que se muestra hostil y amenazador. En su relación con las mujeres el detective chileno parece sucumbir a la convención creada por D. Hammett y su detective Sam Spade, quien siente atracción sexual por toda mujer relativamente bella y de cuerpo bien proporcionado. Lo mismo le sucede a Heredia desde la primera novela policial, donde ya en la mismísima primera página se presenta en su oficina “una muchacha de unos veinte años. Morena, de caballera larga y negra, y unos pantalones vaqueros que se ceñían sugerentes a sus muslos. Su rostro no era feo” (*La ciudad está triste*, 1987: 9). Tres capítulos más adelante, Heredia va a un café de espectáculos, en cuyo interior encuentra “una mezcla de luces rojas, mujeres semidesnudas” (26), entre las cuales le atrae la bella Andrea, con quien finalmente compartirá su soledad y algunos meses de convivencia. En *Nadie sabe más que los muertos* (1993), la bella joven que aparece también en la primera página “[d]esnuda y mágica como la Venus de Botticelli” (9) —en la pieza de hotel donde pasan la noche haciendo tres veces

el amor— se hace llamar Claudia y Heredia la ha conocido horas antes en un Burger Inn. Al despedirse, ella quiere su número de teléfono; después de otro encuentro furtivo, Claudia también quiere quedarse con él. Con el tiempo y gracias a unos indicios entregados por Anselmo —que además le consigue de vez en cuando un número de la revista *Playboy* en español— queda al descubierto que Claudia en realidad se llama Fernanda y que pertenece a un grupo de judíos cazadores de ex jerarcas nazis. Obligado a elegir entre el deber político y el placer erótico, opta por lo primero, dejando en Heredia la sensación de que es un perdedor. En la siguiente novela, esa misma Fernanda es asesinada en un hotel. Sin embargo, no tardará mucho hasta que llegue un ángel de unos veinte años llamada Griseta, la hermana de Juan Ordoñez, un revolucionario que hace tiempo, y poco antes de que lo mataran los “contras” en Nicaragua, le dejó el nombre de Heredia en caso de que necesitara a alguien que la ayudara. Como ella vino a Santiago para arreglárselas sola, el corazón compasivo de Heredia no puede negarse, por la amistad que tuvo con Juan, a recibirla por un tiempo en su departamento. Griseta es percibida “como una joven ‘suave y casi transparente’ [que] lo remite a otra figura femenina, la desaparecida Fernanda, a quien a su vez el detective visualiza con los atributos fantasmáticos de lo bello, misterioso y fugaz” (García-Corales 1999: 86).

El relato de los encuentros amorosos del detective Heredia ronda el cliché folletinesco y las descripciones de tipo cinematográfico, dignas de películas como *Fatal Attraction* (1987, dirigida por Adrian Lyne). Por ejemplo, en *Nunca enamores a un forastero* (1999), Yasna encuentra al detective en la cocina y le afloja el cinturón de sus pantalones, mientras él sube “su vestido” y arranca “su bombacha [haciéndola] cruzar sus piernas alrededor de [su] cintura” (146). No obstante, Heredia no sólo buscará sexo, sino ante todo la compañía de una mujer, a menudo bastante más joven que él, que comparta su soledad. Por eso en *Ángeles y solitarios* (1995) Heredia tiene miedo de perder a Griseta y de estar nuevamente solo y expuesto al mundo hostil:

Pensé en la posibilidad de recostarme junto a ella, y unido a su tibieza, dejar que el tiempo transcurriera, mientras afuera los lobos hacían su negocio. Mientras ella estuviera a mi lado se mantendría la calma; [...]

Entonces entre el deseo y las dudas, comprendí la razón del miedo. No quería perder a Griseta, porque ella era la inesperada oportunidad de aquietar el vuelo solitario, la rabia, el desencanto que acechaba cada mañana al recorrer las páginas de los diarios o los rincones del barrio. (*Ángeles y solitarios*, 1995: 195)

Pese a que la lista de mujeres continúa, de Griseta el detective Heredia “[llegó] a pensar que era el único y definitivo amor del que habla Hemingway en una de sus novelas” (*A la sombra del dinero*, 2005: 53). Sin embargo, se equivoca: todas sus relaciones sentimentales son efímeras, incluso cuando conoce a Yasna en *Nunca enamores a un forastero* (1999) y siente —al igual que Marlowe en *The Long Goodbye* (1953)— la tentación de casarse y llevar una vida burguesa con

ella en Punta Arenas. Y es que la convención del género exige una vida solitaria y por eso Díaz Eterovic hace que Heredia vuelva a su inhóspito departamento en Santiago.

Vale destacar que Heredia se muestra compasivo y paternalista con las mujeres y que en la mayoría de los casos ellas aparecen como seres indefensos o faltos de afecto, al igual que el detective. Ejemplo de esto es la escritora Carmen Trigo, personaje de la novela *El hombre que pregunta* (2002), quien además de tener problemas con el alcohol se siente sola y deprimida porque fue abandonada por su pareja; y porque no encuentra una buena historia para narrar. El encuentro con Carmen se da en la primera entrevista, cuando Heredia “ret[iene] su mirada y sin pensar mucho en lo que hacía, [se] aproxim[ó] a su lado y la bes[ó] en los labios” (85). Luego de pasar esa y otras noches juntos, entre ambos se establece una complicidad, la cual, sin embargo, no desemboca en amor, o por lo menos así lo deja en claro la escritora cuando le afirma a Heredia que “no quier[e] oír hablar de amor. Vin[o] a seducir[lo] para que [la] sacara de [su] lista de sospechosos” (113), ante lo que Heredia conscientemente responde unos capítulos más adelante: “Sólo pensaba en algunas noches que pueden ser más cortas si al extender tus brazos sientes el calor de una piel a tu lado” (154). Otro ejemplo es Amaranta, en *A la sombra del dinero* (2005), una bella centroamericana de piel oscura que trabaja en Betty’s, una empresa de servicios de compañía vía internet, quien luego de enterarse de la muerte de su amigo Samp Pedro, le pide a Heredia su protección porque “est[á] sola y necesit[a] compañía” (77).

En conclusión, usando términos bajtinianos, Díaz Eterovic introduce su propio material temático y lingüístico en el neopolicial chileno, variando los modelos genéricos tanto norteamericanos como iberoamericanos de modo bastante creativo. Como señala José Promis, “pocos escritores nacionales [...] consigu[e]n un efecto similar de inmediatez como el que ofrecen los cuentos y novelas de este autor” (1996: 4). Este autor, cuya obra ha sido traducida a varios idiomas y que ya ha merecido una decena de premios, respeta, en general, las convenciones del género policial negro —es decir, la concepción del detective como solitario, marginal y duro, el policía amigo, la crítica social a determinadas instituciones y estratos sociales, los encuentros furtivos con mujeres, acciones violentas, etc.— introducidas y establecidas por los norteamericanos Hammet, Chandler y Macdonald, pero adaptándolas a la situación chilena y a una reflexión sobre la marginalidad de la ciudad de Santiago, escenario de la mayoría de sus aventuras y espacio urbano con los mismos tonos grises que el ánimo triste y melancólico del detective. Su postura ética y espiritual, caracterizada por su gran compasión y solidaridad con los perjudicados por el sistema económico y las víctimas de la dictadura, muestra, por otro lado, que su apropiación del modelo genérico es bastante creativa, como se aprecia de modo especial en su relación afectiva con las mujeres, en el acercamiento al mundo letrado y en la valoración positiva que otorga a la amistad. Del mismo modo que sus colegas argentinos Soriano y Giardinelli y el español Vázquez Montalbán, cuyas novelas siente más cercanas y con ellas dialoga con frecuencia, Díaz Eterovic rompe con las convenciones respecto a la crítica social y política. Sus novelas no se dirigen solamente contra un determinado estrato social que sostiene el poder

económico y político, sino también contra el Estado: las instituciones de las fuerzas de seguridad y, sobre todo, los militares.

Bibliografía citada

Las diez primeras novelas de Ramón Díaz Eterovic, por orden de aparición

1987. *La ciudad está triste*. Santiago: Sinfronteras. Aquí citada por la edición de 2000, Santiago: LOM.
1992. *Solo en la oscuridad*. Santiago, LOM. Aquí citada por la edición de 2003, Santiago: LOM.
1993. *Nadie sabe más que los muertos*. Santiago: Planeta.
1995. *Ángeles y solitarios*. Santiago: Planeta.
1999. *Nunca enamores a un forastero*. Santiago: Caligrafía azul.
2000. *Los siete hijos de Simenon*. Santiago: LOM.
2001. *El ojo del alma*. Santiago: LOM.
2002. *El hombre que pregunta*. Santiago: LOM.
2003. *El color de la piel*. Santiago: LOM.
2005. *A la sombra del dinero*. Santiago: LOM.

Bibliografía secundaria

- Berger, Beatriz (1994). "Ramón Díaz Eterovic: 'El detective Heredia es mi alter ego'". En: *El Mercurio*, Suplemento *Revista de libros*, 30 de enero, E1, 4-5.
- Cánovas, Rodrigo (1997). *Novela chilena. Nuevas generaciones*. Santiago: Ed. Universidad Católica de Chile.
- Carballo, Pepa. (1992). "Novelas para ajustar cuentas". En: *La Nación*, 27 de diciembre, 18.
- Díaz Eterovic, Ramón (1993). "La novela negra. Crónica de la sociedad rural". En: *Punto final*, octubre, 18-19.
- Espinoza, Patricia (1995). "De novela negra a Kitsch". En: *La Época, Suplemento Literatura & Libros*, 8 de enero, 6.
- García-Corales, Guillermo (1993). "Diálogo a toda tinta con Ramón Díaz Eterovic". En: *Pluma y pincel*, mayo, 38-39.
- García-Corales, Guillermo (1995). "Ramón Díaz Eterovic: reflexiones sobre la narrativa chilena de los noventa". En: *Confluencia*, primavera, 190-195.
- García-Corales, Guillermo (1996). "La poética del desencanto en la novela chilena de los noventa: el caso de Ramón Díaz Eterovic". En: *Pluma y Pincel*, septiembre, 42-44.

- García-Corales, Guillermo (1999). "Nostalgia y melancolía en la novela detectivesca del Chile de los noventa". En: *Revista Iberoamericana*, vol. LXV, n° 186, enero-marzo, 81-87.
- Guerrero del Río, Eduardo (1996). "Un cultor del género policial: Heredia por siempre". En: *La Segunda*, 9 de febrero, 51.
- Larraín, Ana María (1994). "Un cultor del género policial". En: *El Mercurio*, Suplemento *Revista de Libros*, 30 de enero, 5.
- Promis, José (1996). "Reencuentro con Heredia". En: *Pluma y Pincel*, Suplemento *Crítica Literaria*, 15 de enero, 4.
- Richard, Nelly (2001). "La cita de la violencia: convulsiones del sentido y ruinas oficiales". En: *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 27-50. Primera edición de 1998.
- Sepúlveda, Magda (1997). "El género policial en las nuevas generaciones". En: Rodrigo Cánovas (ed.). *Novela chilena, nuevas generaciones: El abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Católica de Chile, 107-121.
- White, Hayden (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica. Primera edición en inglés de 1973.

Ottmar Ette

¿Quién mató a Santiago Nasar?

Indicios arabamericanos en una crónica de cuatrocientos años de soledad

No es seguramente ninguna casualidad el hecho de que en mayo de 2005, sobre el fondo de la tesis del *Clash of Civilizations*¹ –tan exitosamente mediatizada por Samuel P. Huntington desde mediados de los años noventa– y del *War on Terror* propagado por el gobierno de George W. Bush como contraataque al 11 de septiembre de 2001, una serie de gobiernos hispanoamericanos y árabes hayan convocado el recuerdo de los diversos contactos históricos y actuales entre sus países. En su “Declaración de Brasilia”, los representantes de estados hispanoamericanos y árabes destacaron la comunidad de sus objetivos, que debía “fortalecer las relaciones birregionales, ampliar la cooperación y establecer una asociación para promover el desarrollo, la justicia y la paz internacional”.² La intención declarada de los estados representados en la cumbre era el desarrollo de una alternativa al “nuevo orden político mundial del siglo XXI” aplicado a la *self-fulfilling prophecy* del “choque de civilizaciones”, todo ello bajo el signo de una multilateralidad política, económica y social opuesta a toda forma de unilateralidad.

Los jefes de gobierno prestaron asimismo una atención especial a la cooperación en el ámbito cultural, por lo que desde el primer momento se encomió “el papel positivo ejercido por los nacionales sudamericanos de descendencia árabe en la promoción de las relaciones birregionales”.³ Esta formulación arroja nueva luz sobre una vieja historia: la de la inmigración árabe, que durante mucho tiempo apenas tuvo resonancia pública, así como sobre la historia de la recíproca convivencia pacífica con inmigrantes árabes en distintos países de Hispanoamérica. Junto al compromiso por un diálogo y un intercambio cultural recíproco, y junto a la creación de instituciones de investigación y de programas de cooperación, llamó la atención la declaración de intenciones bilateral de crear con ayuda de expertos una “biblioteca árabe-sudamericana”, y de procurar la traducción de aquellas obras de la otra cultura que se consideren importantes.⁴

1 Véase Huntington (1996). De acuerdo a los criterios de Peter V. Zima (1989: 55-57) no queda duda de que la tesis de Huntington no es una teoría, sino una ideología.

2 Cumbre América del Sur - Países Árabes: *Declaración de Brasilia*, p. 1 (Preámbulo); citado según la página web del Ministerio de Exteriores brasileño, <<http://www2.mre.gov.br/asp/Decl/espanol.doc>>. Agradezco esta referencia a Günther Maihold.

3 Párrafo 3.1 de la *Declaración de Brasilia*.

4 Párrafo 3.5. En el punto 3.7 se fija para octubre de 2005 la realización de un seminario en la ciudad siria de Alepo sobre la creación de una biblioteca de esas características.

Si bien es posible entender el proyecto de una “biblioteca arabamericana”, básicamente, como un intento de reunir bajo la forma de un canon de lectura las literaturas de Hispanoamérica y del mundo árabe con sus respectivos representantes principales, también es posible reconocer aquí la oportunidad de abrir a las relaciones birregionales o interculturales una dimensión adicional transcultural y transareal que concentre precisamente su atención en los movimientos que interrelacionan e interconectan ambas áreas. En lugar de –o además de– una adición estática de “grandes obras” que puedan parecer significativas en los respectivos ámbitos culturales, ha de impulsarse un entendimiento dinámico de las movilidades culturales, entendimiento que podría potenciar el cruce de ambos espacios culturales. El análisis que haremos a continuación de las novelas del escritor colombiano Gabriel García Márquez y del libanés Elías Khoury está dedicado a una “biblioteca arabamericana” así entendida, como algo transareal –y no sólo birregional– y al mismo tiempo transcultural, pues no sólo se trata de una traducción intercultural.

Cien años de soledad (1967) es la obra maestra del premio Nobel de literatura colombiano; esta novela se encuentra determinada por la historia familiar de la familia Buendía, aunque también está atravesada por numerosas alusiones a la inmigración árabe en la zona costera del Caribe colombiano (García Usta 1997). En ella no podían faltar los inmigrantes árabes, en tanto contribuyeron decisivamente al desarrollo de esa parte de Colombia y cooperaron a su crecimiento económico, social y cultural. Sin embargo, la piedra de toque de esa apenas concebida “biblioteca arabamericana” quizá debiera ser *Crónica de una muerte anunciada*, publicada por primera vez en 1981, y cuya riqueza será razonada en las páginas siguientes desde la perspectiva de la literatura policíaca.

¿Crónica de un choque de civilizaciones anunciado?

La familiaridad de Gabriel García Márquez con las formas de vida y un “saber vivir” (“Lebenswissen”) de los descendientes de inmigrantes árabes en la costa caribeña está fuera de discusión. Ya durante su niñez y juventud tuvo trato con muchas familias de origen árabe, y más tarde cuidó esos contactos tanto en su vida profesional como en la privada. Por eso no es en modo alguno sorprendente que haya árabes en Macondo, dadas la evolución histórica de Colombia y la trayectoria vital del escritor, máxime si se piensa que García Márquez se casó con Mercedes Barcha, la hija de un ingeniero egipcio.⁵ Así es que García Márquez se ocupó en varias ocasiones de las características de los inmigrantes procedentes, en particular, de oriente próximo y oriente medio –Siria, Palestina y Líbano–, que también fueron a otras regiones del caribe y Centroamérica como Cuba, Haití, República Dominicana o Trinidad, al igual que Costa Rica y Honduras,

5 Véase García Usta (1997: 137). Allí se alude igualmente a las relaciones que el escritor mantuvo durante su estancia en Sucre con las familias de origen árabe Mattar, Janne, Kusse y Cassij.

pero que se establecieron especialmente en Colombia a lo largo del río Magdalena y de la costa caribeña. Grupos de inmigrantes árabes constituyen en consecuencia una parte significativa de la población de los textos narrativos del premio Nobel colombiano.

La situación que encontraron allí en los años 1880 las personas procedentes de oriente próximo y oriente medio era la de un territorio periférico y retrasado tanto económica como socialmente, que les sometía a unas duras condiciones de vida, si bien no dejaba de ofrecer ciertas posibilidades de ascenso social. El fundamento económico de los grupos de inmigrantes, que llegaron al país en varias oleadas hasta mediados del siglo XX, era sin duda el comercio, que en el Macondo de García Márquez se concentraba, por ejemplo, en la “Calle de los Turcos”. En *Crónica de una muerte anunciada*, razones de diégesis novelesca llevaron a García Márquez a retrasar la llegada de los primeros emigrantes árabes hasta los años iniciales del siglo XX; sin embargo, su representación del encasillamiento social, económico y cultural de la población de origen árabe se ajusta estrechamente a las realidades históricas de Colombia. La corriente de inmigrantes procedentes de los países árabes se agostó allí apenas rebasada la mitad del siglo pasado, mientras que en Estados Unidos y Canadá nunca dejó de aumentar.

Las circunstancias en que apareció *Crónica de una muerte anunciada* han sido comentadas en numerosas ocasiones. Con esa novela corta, dividida en cinco partes, Gabriel García Márquez rompió en 1981, de manera muy efectista, varios años de silencio creativo con los que había querido pronunciarse contra el apoyo de los Estados Unidos de América al mantenimiento de la dictadura de Augusto Pinochet, que otro 11 de septiembre, el del año 1973, había tomado el poder en Chile de manera sangrienta. La estrategia de *marketing* había sido cuidadosamente preparada a nivel internacional mediante la colaboración de cuatro editoriales distintas, lo que posibilitó una tirada inicial de millón y medio de ejemplares. Dicha estrategia puso en primer plano una “latinoamericanidad” específica en términos de “realismo mágico”, y se cuidó de que la recepción se concentrase durante mucho tiempo en determinados aspectos: la línea argumental central del asesinato por el honor mancillado de la familia,⁶ las bodas de sangre de una tragedia familiar latinoamericana, o solamente colombiana, semantizada en términos del Nuevo Testamento,⁷ el significado intrínseco al género literario de elementos de la novela negra o de la novela policíaca,⁸ la compleja estructura narrativa de un texto de lectura apasionante.⁹

En un segundo plano de esta *Crónica* quedan, sin embargo, otros aspectos relacionados con la dimensión arabamericana que será objeto de estudio aquí, y que no se han vinculado a los tan conocidos niveles de significación de la literatura policíaca. Si se quiere dar respuesta a la pregunta —sólo evidente en apariencia— de quién mató a Santiago Nasar, no se debe atender en

6 Recientemente retomó este tema Zimic 2001.

7 Últimamente pueden verse, entre otros Pelayo 2001.

8 Véase entre otros Pöppel 1999.

9 Remítamos tan sólo al detallado y exhaustivo análisis narratológico e intermedial de la novela y de su versión cinematográfica en Schlickers 1997: 280-373.

primer término a la cuestión de quién le robó la virginidad a Ángela Vicario, como hacen la mayor parte de investigaciones. Lo que ha de preguntarse es qué mató a Santiago Nasar, pues sólo entonces se entenderá por qué los hermanos Vicario son vicarios de un modo que va mucho más allá de lo que connota su apellido.

La línea argumental central que, desde el punto de vista de la técnica narrativa, García Márquez comienza *in medias res* y desarrolla mediante una habilidosa sucesión de prolepsis y analepsis, gira en torno al hecho de que Bayardo San Román, forastero y extraordinariamente rico, quiere casarse con la joven Ángela Vicario. Después de forzar el matrimonio y de celebrar una boda tumultuosa a la que está invitado el pueblo entero, San Román devuelve la novia a su familia, por haber descubierto que no era virgen. Este oprobio, enseguida conocido en todo el lugar, será lavado a la mañana siguiente a la “devolución” con la sangre del hombre que Ángela Vicario ha identificado como presunto culpable, Santiago Nasar, y de ello se encargarán los hermanos de Ángela, que portan los apostólicos nombres de Pedro y Pablo. La imbricación de líneas narrativas no puede ocultar la tendencia de esta novela a la representación de un “acontecimiento inaudito” (según la definición que diera Goethe del género novelesco en 1827). Y que en dicha novela el elemento arabamericano –es decir, las relaciones complejas entre el mundo árabe y el americano– cumpla una importante función, que atraviesa el texto y lo determina esencialmente, es algo que la investigación ha tratado hasta ahora como un hecho marginal o, en el mejor de los casos, sólo lo ha mencionado de pasada. Si acaso, las escasas referencias al origen árabe intercaladas en el texto serán consideradas más que suficientes, pues la enigmática estructura de *Crónica de una muerte anunciada* parece estar relacionada principalmente con los campos temáticos ya mencionados, cuya importancia es evidente. En lo sucesivo se afrontará la cuestión de quién mató a Santiago Nasar mediante indicios, pistas y narraciones específicamente arabamericanos, para poder rastrear de manera más precisa y desde una nueva perspectiva el trasfondo de cómplices y colaboradores.

El *incipit*, que ya desde hace tiempo es una de las frases iniciales más célebres de la literatura hispanoamericana e incluso de la universal, contiene varias alusiones al plano de significación arabamericano: “El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo” (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981: 9). El nombre del protagonista, cuyo asesinato se encuentra en el centro de la estructura temporal y narrativa de la novela, remite a una isotopía arabamericana, en tanto uno de sus componentes es de origen español, o cristiano-occidental, y otro es de origen árabe. La forma de escribir el apellido, no obstante, supone una hispanización del nombre árabe, que ha sido asimilado a los usos de escritura de los países hispanohablantes.

Al mismo tiempo, la anhelada llegada del obispo remite a la adscripción religiosa –demostrativamente católica– del protagonista, que procede de una familia árabe cristiana: con su séquito de españoles, el obispo echará una bendición sin bajarse siquiera del buque y no llegará a entrar en el pueblo, defraudando las esperanzas de sus moradores. Esto corresponde, ciertamente, a la

realidad de una elevada proporción de emigrantes cristianos originarios de oriente próximo y de oriente medio, pero también apunta a la adaptación que los vecinos de la localidad exigen, y que sin duda está relacionada con esa profesión ostentosa de la fe católica.

Entreverados con las distintas líneas argumentales se encuentran constantemente elementos que aluden no ya a la historia de la inmigración de una familia, sino a la de grupos enteros de emigrantes árabes, insertos en una diégesis novelesca de estructura supuestamente simple. De ese modo, la muerte anunciada de Santiago Nasar, a quien los hermanos Vicario hacen responsable de la virginidad perdida de su hermana Ángela, destapa toda una serie de conflictos etnoculturales, que sólo una lectura precisa, “detectivesca”, puede descubrir en la vida cotidiana de los personajes de la novela.

Un indicio importante de estas zonas de conflicto y adscripciones grupales, algo escondidas pero en modo alguno invisibles, lo constituyen las reacciones espontáneas al crimen. Después de concluida la boda, los hermanos Vicario siguieron de parranda despreocupada y fraternal con el narrador y con el propio Santiago Nasar, pero tras el asesinato de éste, son perseguidos por un “grupo de árabes enardecidos” (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981: 79) y deben buscar apresuradamente refugio en la iglesia. Todavía en el calabozo de la localidad, casi se diría que acondicionado con amor, y en el que se sienten “a salvo de los árabes” (127), Pablo Vicario teme que su hermano Pedro pudiera haber sido envenenado por las malas artes de los turcos –“vainas de los turcos” (129)–, pues no podía dejar de orinar. En vista de ello, y por miedo a un ataque, el coronel Aponte, el alcalde del pueblo, los aloja provisionalmente en su propia casa, antes de que el juez de instrucción los trasladase a otra prisión en la localidad vecina de Riohacha (129). El tan extendido temor a represalias violentas por parte de “los turcos” remite de forma inequívoca a fracturas y líneas de ruptura multiculturales preexistentes.

El narrador homodiegético, que se presenta pertrechado con el saber vivir (“Lebenswissen”) local, sabe tan bien como el alcalde que el terror de los gemelos a un ataque corresponde a la percepción a pie de calle, es decir, a la percepción de la población en general, que tiene miedo a “una represalia de los árabes” (130). En ese sentido, lo que se teme es menos un envenenamiento que la posibilidad de que, por la noche, el calabozo y los prisioneros sean rociados con gasolina por los árabes, y que les prendan fuego (130). ¿Qué indicios, qué razones había para creer esto? ¿No se estarán dibujando aquí los contornos de un “choque de civilizaciones”? El narrador trata de calmar y tranquilizar a sus lectores:

Los árabes constituían una comunidad de inmigrantes pacíficos que se establecieron a principios del siglo en los pueblos del Caribe, aun en los más remotos y pobres, y allí se quedaron vendiendo trapos de colores y baratijas de feria. Eran unidos, laboriosos y católicos. Se casaban entre ellos, importaban su trigo, criaban corderos en los patios y cultivaban el orégano y la berenjena, y su única pasión tormentosa eran los juegos de barajas. Los mayores siguieron hablando el árabe rural que trajeron de su tierra, y lo

conservaron intacto en la familia hasta la segunda generación, pero los de la tercera, con la excepción de Santiago Nasar, les oían a sus padres en árabe y les contestaban en castellano. De modo que no era concebible que fueran a alterar de pronto su espíritu pastoral para vengar una muerte cuyos culpables podíamos ser todos. (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981: 130-131)

La historia de la inmigración árabe en el Caribe, esbozada aquí en pocas líneas, proyecta la imagen de una minoría ligada estrechamente por lazos lingüísticos, onomásticos, culturales, económicos y matrimoniales, cuya orientación cultural e integración socioeconómica no hacían verosímil a los ojos del narrador que pudieran vengarse como grupo por la muerte de uno de los suyos, muerte de la que, como admite aquí el narrador, no sólo eran responsables los hermanos Vicario, sino en última instancia todos los habitantes del pueblo. Hasta los temores desconfiados del curtido coronel Aponte de que su pequeña población pudiera encontrarse ante el estallido de una guerra cultural se desvanecieron definitivamente cuando visitó a los árabes familia por familia, lo que le permitió comprobar que estos estaban afligidos, sí, pero de ninguna manera tramaban planes de venganza (131). Más aún: aquéllos que, en medio de una población impasible, habían perseguido a los asesinos inmediatamente después del crimen, niegan posteriormente haber tenido nunca el propósito de llegar al extremo de quitarles la vida. La centenaria Suseme Abdala, en fin, manda a los hermanos Vicario una infusión medicinal especial que ayuda al restablecimiento de Pedro. La comunidad árabe, o, si se quiere, arabamericana, se esfuerza por emitir señales de reconciliación y por regresar a una convivencia pacífica, como si nada la hubiera turbado jamás.

En el microcosmos caribeño de García Márquez, el peligro del *clash of civilizations* que temen los habitantes de origen no árabe queda, por consiguiente, conjurado, al menos por parte de “los turcos”. En los acontecimientos que rodean el asesinato de Santiago Nasar, “los árabes” o “los turcos” son considerados un grupo potencialmente peligroso, y vigilados por la autoridad pública, si bien es evidente que en ningún momento representan un peligro específico para la convivencia pacífica. Y justo aquí deberíamos recordar que la estructura de la novela policíaca plantea de manera continua la cuestión de la convivencia, o quizá más exactamente la del saber con/vivir, del saber cómo vivir en comunidad (“Zusammenlebenswissen”). Como ocurre con frecuencia en la novela policial, también en *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez se plantea la cuestión fundamental de cómo una convivencia pacífica puede recuperarse después de haber sido trastornada por actos de violencia, y qué tipo de saber sería necesario para ello.

Los inmigrantes árabes constituyen, por supuesto, sólo un sector de una población heterogénea: *Crónica de una muerte anunciada* contiene también, lógicamente, referencias a los españoles, a catalanes, a bucaneros, a otros grupos de inmigrantes europeos y, sobre todo, a antiguos esclavos, que habían sido transportados desde África. Frente a la casa de los recién casados,

pocas horas antes de su muerte Santiago Nasar muestra al narrador y a los hermanos Vicario la luz intermitente que a poca distancia de Cartagena de Indias marcaba el lugar del mar Caribe en el que se encontraban las almas en pena de aquellos esclavos senegaleses que en cierta ocasión fueron arrastrados a la muerte por el hundimiento del barco negrero en el que viajaban (108). El caribe como distribuidor migratorio es omnipresente.

La heterogeneidad etnocultural de la población en la costa caribeña es parte integrante del universo caribeño. Al mismo tiempo ha quedado claro que, en esta enigmática novela, las familias de inmigrantes árabes son reconocidas como un grupo autónomo, y que por ello incluso sus miembros de tercera generación son percibidos como “forasteros”. Merece la pena, por lo tanto, rastrear en mayor detalle la representación literaria de estos colombianos de origen árabe.

Líneas de conflicto en el contexto arabamericano: ¿guerra de los sexos y choque de civilizaciones?

Dentro de una sociedad de inmigrantes como era, sin duda, la de la Colombia de la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, los inmigrantes árabes constituían tan sólo uno de tantos grupos migratorios, por más que en el Caribe el grupo humano denominado árabe sea de los más conspicuos. Es en particular su política matrimonial la que delata un código de conducta inequívocamente *multicultural*, que puede interpretarse en clave de convivencia de sociedades paralelas, en tanto refuerza los lazos entre culturas o grupos etnoculturales al mismo tiempo que ancla el futuro a una genealogía arabamericana.

También Santiago Nasar se atiene a las reglas del juego que gozan de un reconocimiento amplio –ya que no absoluto– dentro de ese grupo. Es cierto que busca de continuo aventuras sexuales con otras mujeres –igual que hiciera su padre con muchachas de clases sociales inferiores, como Victoria Guzmán–, después de que la seductora *madama* de un burdel le introdujera, a una edad aún tierna, en las artes amatorias. Pero cuando se trata de su propia boda sólo entran en consideración muchachas de origen árabe. De ahí que respete sin oposición ninguna el acuerdo al que sus padres habían llegado muchos años atrás con los padres de su futura esposa, Flora Miguel, a la que él no amaba en modo alguno (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981: 178). No es posible pasar por alto los rasgos dominantes, indiscutidamente patriarcales, de la sociedad arabamericana. En última instancia, también regulan la conducta de los hombres entre sí. Se toleran los deslices de los miembros masculinos de la sociedad. Nahir Miguel, que en tanto padre de la novia ejerce en su casa una autoridad indiscutida, es el primero en comprender el peligro que acecha a su futuro yerno, y le ofrece –en árabe– esconderlo en su casa, o al menos, dice, que se lleve su fusil para no enfrentarse a los hermanos Vicario completamente inerme. A diferencia de su hija, él, que usaba en su casa “chilaba de beduino” (181) –pero nunca en la calle– y tenía un aspecto imponente, jamás pone en duda el matrimonio acordado de los

dos novios árabes. La dominación patriarcal tiene atribuciones muy estables, prácticamente inquestionables, infranqueables; esa dominación determina las reglas matrimoniales a las que las mujeres se deben someter, aun cuando Flora Miguel, presa de la desesperación por el asesinato de Santiago Nasar, se eche en brazos de un “teniente de fronteras”, que más tarde la había de prostituir (156).

El padre de Santiago, Ibrahim Nasar, encarna igualmente en su familia el carácter del patriarcal. Había sido, de acuerdo con las explicaciones del narrador, de los últimos árabes en llegar al pueblo, al término de las guerras civiles (21); había reconstruido el depósito de la plaza, que había quedado fuera de servicio porque los grandes buques ya no podían alcanzar los encenagados puertos fluviales del interior. Ibrahim Nasar determinó sacar partido de estos cambios fundamentales en la economía de la región, que en el texto apenas se insinúan, poniendo una hacienda para la cría de ganado y ascendiendo así a la clase dirigente. Al cabo de pocos años la integración social parece haber tenido éxito: los Nasar son poderosos e influyentes y se les respeta tanto en la sociedad arabamericana como dentro de la estructura general del pueblo. El mismo Santiago es considerado el mejor partido sin discusión, al menos hasta la llegada de Bayardo San Román, a quien motivos desconocidos habían traído al pueblo pocos meses antes de su boda con Ángela Vicario. ¿Acaso no nos encontramos ante un caso de perfecta integración?

Ibrahim Nasar habla con su hijo en árabe, pues les une una relación muy estrecha. Ahora bien, cuando está presente la madre de Santiago, cambian al español, para no excluirla (16). Santiago se siente atraído hacia sus dos progenitores, pero su fenotipo es claramente árabe: el joven, delgado y pálido, con 21 años recién cumplidos, posee “los párpados árabes y los cabellos rizados de su padre” (15). Numerosos “orientalismos” heredados por línea paterna se encuentran insertos en el texto como marcas de identidad: “de su padre aprendió desde muy niño el dominio de las armas de fuego, el amor por los caballos y la maestría de las aves de presas altas, pero de él aprendió también las buenas artes del valor y la prudencia” (16).

En vista del ejemplo paterno, no puede extrañar que Victoria Guzmán quiera sustraer a su hija a la suerte que ella misma sufrió con Ibrahim Nasar: la de ser utilizada primero como objeto sexual para después ser degradada a la categoría de doncella, mientras otra es elevada a la categoría de esposa –por más que se trate de una esposa no amada. Como venía siendo demasiado habitual, también en el día de su muerte Santiago Nasar molestó a la hija de Victoria; ésta, que ya sabía que los hermanos de Ángela Vicario lo estaban esperando, amenaza al “blanco”¹⁰ con su afilado cuchillo de cocina. Estaba con él cuando, poco después, abrió en canal un conejo y echó las entrañas a los perros. Unas horas más tarde, Santiago Nasar se desplomaría en esa misma cocina, con el vientre abierto y las entrañas fuera. Esta *mise en abyme* del argumento novelesco no deja lugar a dudas: hay una relación directa entre la muerte violenta de Santiago Nasar y la presencia

10 Concretamente, en la página 19. La hija de Victoria sabe que pronto, muy pronto, había de ser de Nasar: “se sabía destinada a la cama furtiva de Santiago Nasar” (19).

de su difunto padre –árabe– tanto en su apariencia exterior como en su práctica de las relaciones de género. Quizá en esta tragedia, cuyo desenlace aparentemente ineludible es desencadenado por las relaciones jerárquicas entre hombre y mujer, las relaciones de género constituyen un plano de mediación en el que se abren líneas de conflicto que amenazan la convivencia pacífica.

A continuación, de lo que se trata es de constatar que, en el nivel de las relaciones de género, no se da una sintonía multicultural. Es, a más tardar, la caracterización de Santiago Nasar como “blanco” la que nos advierte de que aquí se trata de algo que va más allá de las prácticas matrimoniales características de la comunidad arabamericana, con normas de vida y patrones de conducta determinados por el género, que Santiago Nasar comparte, por vía del machismo, con la inmensa mayoría de la población masculina de Colombia, su país natal. En la denominación de “blanco” también resuena de manera inconfundible la diferencia social, la pertenencia a una clase dominante blanca y a una casta dirigente. Si bien el trasfondo cultural de Santiago Nasar puede ser más rico que el de otros habitantes del lugar, también se encuentra enredado en un sistema patriarcal de valores, que comparte obviamente con Bayardo San Román, con los hermanos Vicario o con el mismo narrador. La impronta arabamericana transmitida a través de la figura patriarcal del padre intersecciona en cierta medida con los patrones de conducta machista comunes al conjunto de la población de aquella pequeña población de la costa caribeña colombiana. Dicha población, en su mayoría aplastante, encubre el mil veces anunciado y mil veces no evitado asesinato de Santiago Nasar, que se efectúa a la vista de todo el mundo y a plena luz del día en la plaza mayor –casi una inversión o una parodia de los clásicos “casos de la habitación cerrada” (*locked room mystery*)¹¹–, como si de una ejecución ritual se tratase.¹² A nivel de las relaciones de género, Santiago Nasar participa de un modo prácticamente transcultural –dada la intersección de distintas culturas de género– en aquellas conductas que transforman a Bayardo San Román, a Santiago Nasar y a los gemelos Vicario en protagonistas de una tragedia de la que son simultáneamente autores y víctimas. Santiago Nasar, hijo de madre española y nieto de inmigrantes árabes, no representa una alteridad distinguible, sino un otro en lo propio, que no puede encajarse del todo ni en lo propio, ni en lo ajeno, ni en un intersticio.

Las complicaciones específicamente genéricas de los hombres valen también para las mujeres, si bien reflejadas simétricamente, en una jerarquía invertida; ellas representan un papel condicionado culturalmente en la lucha de sexos que se perfila con claridad en *Crónica de una muerte anunciada*. Ángela Vicario es la hija menor de una familia que vive en modestas condiciones,

11 Este término ha sido aplicado a la novela de Leonardo Sciascia *Il giorno della civetta*, en la que el crimen, justo al comienzo de la narración, no se comete en un lugar escondido, sino en plena mañana y en la plaza del pueblo, igual que en *Crónica de una muerte anunciada* (Buschmann 2005: 57). A pesar de todas las diferencias diegéticas y argumentales, hay paralelismos evidentes entre las novelas de Sciascia y de García Márquez.

12 La prometida de uno de los dos asesinos haría constar más tarde en el protocolo que nunca habría aceptado casarse con Pablo Vicario si él no hubiera actuado así, salvando el honor familiar; pero hubo de esperar tres años a que el asesino de Santiago Nasar fuera puesto en libertad antes de poder consumar, por fin, su compromiso (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981: 102).

y que en ese aspecto tendría literalmente una existencia vicaria.¹³ Su padre, Poncio Vicario, ha perdido la vista en su trabajo de “orfebre de pobres” (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981: 50), y la situación económica familiar es tan precaria que permite a Bayardo San Román “comprar” con su dinero a la novia que viera un día por azar y deseara de inmediato. La educación estaba encomendada a la madre, Purísima del Carmen; distinguía invariablemente roles de género e incluía, para salvaguardar la honra de la familia, una vigilancia estricta de la hija, ya que “los hermanos fueron criados para ser hombres. Ellas habían sido educadas para casarse” (51). No es de extrañar, por tanto, que la madre del narrador esté convencida de que estas mujeres harían felices a sus maridos, porque les habían enseñado a sufrir desde el principio (52). El desposorio de Ángela con Bayardo responde, por tanto, a una doble jerarquía: tanto en consideración de las relaciones de género como de la posición socioeconómica. La voluntad de la novia no tiene ninguna importancia, pues de acuerdo a la madre, “[t]ambién el amor se aprende” (56).

Nada en la novela permite suponer que Santiago Nasar sea efectivamente responsable de la pérdida de la virginidad de Ángela. Fuera de casa, la vigilancia materna de la muchacha era perfecta, y el juez encargado de la instrucción del caso tampoco pudo encontrar en la vida de Santiago ningún indicio de ello. El mismo narrador arguye que Santiago era demasiado orgulloso para entenderse con la muchacha; pero, sobre todo, indica enigmáticamente que ambos pertenecían a “dos mundos divergentes” (144).

No sólo los habitantes del pueblo de la novela: también los críticos y críticas han lanzado de forma incansable las más diversas hipótesis sobre cómo Ángela perdió su virginidad. ¿No habrá sido acaso el mismo narrador el responsable de ello?¹⁴ En ese caso, el despliegue de su detectivesca historia, al final, no sería más que una perfecta pantomima destinada a hacer que la sospecha recaiga sobre otros. Mas entonces, podría objetarse, ¿por qué habría de llamar la atención sobre la “divergencia” de los mundos de Ángela y Santiago? De ser culpable, debería tener interés en exculparse y poner a Santiago bajo sospecha. En el contexto de la evidente dominación masculina hay, por otra parte, algo que podría sugerir que Ángela ha sido víctima de una coacción sexual o de una violación dentro de su propia familia, sobre todo en tanto la ceguera de su padre, Poncio, remite, según la historia de la literatura y de los mitos, a Edipo, y sugiere cuando menos la proximidad de una conculcación del tabú del incesto.

Pero Ángela Vicario es al mismo tiempo víctima y verdugo. Apenas ha identificado a Santiago Nasar como culpable, sus hermanos, matarifes de profesión, echan mano a los cuchillos. ¿Por qué denuncia Ángela al hijo de Ibrahim Nasar? ¿Acaso porque, como se especula en la novela, no puede imaginar que sus hermanos atenten contra un rico, que dispone de estimables propiedades? ¿Pertenecen Ángela y Santiago a dos mundos divergentes sólo en un sentido económico? ¿O esos mundos divergentes están también marcados culturalmente? Al final del segundo de los

13 En un sentido sociocultural y genérico, la familia Vicario sería, como su mismo nombre indica *–nomen est omen–*, una familia sin contenido propio, una familia de vicarios.

14 Esta tesis parece retrotraerse a una reflexión de Ángel Rama (Silva 1998: 23).

cinco capítulos o actos de esta tragedia, después de haber sido vapuleada por su madre, Ángela es interrogada por su hermano Pedro, y su respuesta es desconcertantemente rápida:

Ella se demoró apenas el tiempo necesario para decir el nombre. Lo buscó en las tinieblas, lo encontró a primera vista entre los tantos y tantos nombres confundibles de este mundo y del otro, y lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre.
—Santiago Nasar —dijo.

(*Crónica de una muerte anunciada*, 1981: 78)

La sentencia de muerte llega para Santiago Nasar tan rápida como inesperadamente, y sin embargo estaba escrita, era segura desde el principio. ¿Son las mañas del subconsciente, o las de la fatalidad —como dice el juez instructor— (180) o, si se quiere, las de un destino que el hombre no puede decidir, sino únicamente interpretar como la voluntad divina? En cualquier caso, la respuesta de Ángela se presenta con la misma inmediatez que el miedo de sus hermanos a ser envenenados por los árabes, o el que tienen los lugareños a que los árabes quemen vivos a los hermanos Vicario. Con no menor impremeditación, Yamil Shaium —el tendero árabe con quien Santiago Nasar reía un juego de palabras pocos minutos antes de su muerte— persigue con su rifle de cazar tigres, y secundado por algunos otros árabes desarmados, a los dos asesinos, que terminan refugiándose en la iglesia (190). De ese modo, Pedro y Pablo Vicario siguen la diagonal de la muerte que inscribió una bala de revólver en la geometría del lugar cuando, años antes, la pistola de Ibrahim Nasar disparó accidentalmente un tiro que atravesó la plaza en la que su hijo habría de ser acuchillado, y redujo a polvo el santo de tamaño natural del altar mayor de la iglesia católica fronterera.¹⁵

Pocos segundos antes del ataque mortal de los hermanos, grita un espectador al inerte Santiago Nasar que el “turco” debe tomar otro camino (184). Así pasa el hijo de un inmigrante árabe, justo antes de su muerte, de “blanco” a “turco”, de terrateniente a expatriado oriental. Como si fuera una respuesta a todo esto, Santiago Nasar aparece en la hora de su muerte más bello que nunca, con su “rostro de sarraceno con los rizos alborotados” (192). La ejecución pública y la muerte a vista de todos transforman a Santiago —tantas veces admirado por sus casi mágicas artes de transformista (106)— en un sarraceno, en un árabe.

Se diría que en milésimas de segundo se elevan fronteras socioculturales y quedan activados los mecanismos de inclusión y exclusión inherentes a ellas. Los intentos de los inmigrantes árabes de adaptarse a los naturales del lugar no han cambiado en lo sustancial dichos mecanismos, ni siquiera en la tercera generación. Por más ostentosamente que Ibrahim Nasar dé el nombre

15 Concretamente, en la página 13; Santiago Nasar, añade el narrador, no había de olvidar esta lección en toda su vida, y desde entonces guardó por separado el arma y la munición.

de “Divino Rostro” a su hacienda de ganado, por más que Santiago Nasar dé dinero para el obispo y pretenda besarle el anillo, ambos siguieron formando parte, a ojos de aquellos conciudadanos que no procedían de oriente próximo o de oriente medio, del grupo de los “árabes”, de los “turcos”, en el que ya habían sido encasillados sus antepasados. Aun cuando estos “árabes” no piensen en cometer las atrocidades de las que se les cree capaces, por debajo de una convivencia aparentemente plácida se ocultan líneas de conflicto y de ruptura entre aquéllos que hablan español y aquéllos que hablan español y árabe, líneas que pueden abrirse en cualquier momento. ¿No fue acaso el apóstol Santiago, el Jacobo de todas las leyendas de peregrinaje en una península Ibérica dominada por los árabes, el patrono de los españoles en la guerra de reconquista contra los sarracenos?

En pasajes inesperados, mediada la novela, puede encontrarse una peculiar diseminación de “orientalismos”, es decir, de elementos textuales que pueden subordinarse a una isotopía específicamente árabe. Dos ejemplos de ello deberían ser suficientes. Primero, el juez de instrucción descubre que una de las dos armas usadas por los matarifes es una especie de “alfanje en miniatura” (96).¹⁶ Y cuando el narrador, tras el entierro de Santiago Nasar, intenta olvidar sus penas en la casa de citas de María Alejandrina Cervantes, encuentra a la cortesana ocupada con su peculiar duelo: como hace siempre que sufre grandes quebrantos, engulle cantidades inauditas de comida, sentada “a la turca” y completamente desnuda en su cama de reina, enfrente de un “platón babilónico” (124). Es como si esta mujer, dotada de una enorme radiación erótica cuyo influjo había ejercido sobre el joven Santiago Nasar de tal modo que su padre hubo de confinarlo por mucho tiempo en la hacienda, se hubiera transmutado en una mujer oriental.

No debemos olvidar que la perspectiva del narrador, que aún lleva pegado el hedor de la descomposición de su amigo muerto, no constituye una posición “objetiva”. Su madre, Luisa Santiago, es la madrina de Santiago Nasar y la que le dio el nombre, pero él mismo no pertenece, manifiestamente, a los “turcos”. Es cierto que, entre el tiempo de lo narrado y el de la narración, el narrador emparenta por casamiento con una familia arabamericana, pero él mismo nos informa sin rodeos de que, en medio de la turbulenta celebración de la boda entre Bayardo y Ángela, hizo una proposición matrimonial a Mercedes Barcha, menor de edad, que apenas había terminado la escuela primaria. El hecho de que ésta se acuerde en su propia boda, catorce años más tarde, de aquella proposición es una conexión autobiográfica muy sofisticada que provoca fricciones entre el narrador intratextual y el autor extratextual, García Márquez. La aparición de la mujer del autor real caracteriza como algo más que un biografema irrelevante la posición de un colombiano de origen no árabe que desposa a una colombiana procedente de una familia de inmigrantes árabes. Se plantea una cuestión cautivadora, aunque a primera vista pudiera parecer ociosa: ¿qué resultado habría tenido esta inusual pieza de género negro en español de habernos sido presentada por un narrador “árabe”?

16 El narrador aclara que a causa de la guerra no podían importarse por aquel entonces cuchillos alemanes (95).

El asesinato de Santiago Nasar desde el punto de vista libanés

El escritor libanés Elias Khoury, nacido en Beirut en 1948 y procedente de una familia de religión griega ortodoxa, ofrece toda una serie de posibles respuestas. Su novela *Majma 'al-Asrar*, aparecida en 1994, y cuyo título significa literalmente “una acumulación de secretos”,¹⁷ remite varias veces y de manera explícita a *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez y, además, llama sutilmente la atención sobre la cambiante posición del observador respecto de los caracteres de la novela que nos ocupa. La narración consta de varias historias cortas y, a decir verdad, autoconclusivas, y presenta diversas respuestas posibles desde una perspectiva árabe y en base a la técnica literaria o, mejor dicho, narrativa. El cambio de perspectiva es transareal y, como se pone cuidado en resaltar en varias ocasiones, abandona el espacio cultural latinoamericano. La descripción de Santiago Nasar que proporciona *Crónica de una muerte anunciada* —un joven pálido y flaco, de “cejas árabes” y cabello crespo como su padre— es citada con precisión y puesta en relación con el aspecto de un Ibrahim Nasar que ahora se encuentra en Beirut. Pero descubrimos que Norma “no hablaba de «cejas árabes» porque ella misma era árabe” (*Majma 'al-Asrar*, 2000: 37). Con ello no sólo se define de forma precisa la perspectiva interna, propia de los desafortunados amantes, sino también la de toda la novela en sus diversas posiciones narrativas. *Majma 'al-Asrar* encierra por tanto un mensaje para García Márquez... y para sus lectores.

¿Qué relación existe entonces entre *Majma 'al-Asrar* y *Crónica de una muerte anunciada*? La novela de Elias Khoury plantea también enseguida un acertijo: en un barrio de Beirut es hallado junto a su cama el cuerpo sin vida del verdulero Ibrahim Nasar. Su amante aparece en el armario a medio vestir, y explica a todos entre gritos y sollozos que ahora está perdida, pues el hombre que la desvirgó bajo promesa de matrimonio ya no podrá desposarla y salvarla de la ruina. El texto juega, como en *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, con elementos de la novela negra. Además de a los apellidos, cuestión sobre la que habremos de volver, la novela remite desde el principio a una serie de entrecruzamientos que, como puede advertirse a simple vista, tienen que ver con la conexión entre amor y muerte, pérdida de la virginidad y relaciones de género patriarcales, además de una estructura enigmática subyacente a todas las líneas argumentales. Por ello, no es de extrañar que *Majma 'al-Asrar* se sitúe rápidamente en una relación directa intertextual con las cuestiones centrales de *Crónica de una muerte anunciada*.

Todos sabían que a Santiago lo habían de rajar esa mañana. ¿Por qué nadie se lo advirtió? Quizá porque no acababan de creérselo, como luego afirmaron. ¿O es que dejaron que corriera a una muerte segura porque era árabe? ¿Por qué se dejó morir de esa brutal

17 Khoury, Elias: *Majma' al-Asrar*, novela traducida al alemán como *Der geheimnisvolle Brief*, que vendría a significar *La carta misteriosa*. No hay todavía una edición castellana. Aquí se cita y se traduce al castellano a partir de la traducción al alemán de Leila Chammaa. München: C. H. Beck 2000; para el título, véase el bello estudio de conjunto de Pannewick (2001: 17). Véase también la detallada entrevista a Elias Khoury en Mejcher (2001: 125-153); también Meyer (2001: 129-140).

manera a ese inmigrante libanés, que hablaba árabe, aunque su madre nunca llegó a dominar esta lengua? [...] ¿Porque era un extranjero? ¿Es que ser extranjero significa la muerte? (*Majma 'al-Asrar*, 2000: 37)

Es claramente observable en la formulación de estas preguntas el ya mencionado cambio de perspectiva, que por un lado plantea la posible relación entre el asesinato y el origen árabe o libanés de la víctima, y por otro pasa a primer plano la problemática del extranjero, central en la obra de Elias Khoury. Como “extranjero en una tierra lejana”, Santiago Nasar no mostraba el mismo entusiasmo que los lugareños por la sopa de cresta de pollo, sino que prefería, al igual que su padre, comer yogur hervido, y beber tequila como si de *araq* se tratase (*Majma 'al-Asrar*, 2000: 38). Se perfila así una estrategia de escritura: la novela de Elias Khoury recoge elementos del contenido de su referente textual latinoamericano, los refuerza y los perfecciona dentro del horizonte transareal de la cuestión. Leer y escribir, la lectura de la novela foránea y la escritura de la propia van aquí de la mano: el autor libanés había descubierto precozmente, según su propio testimonio, que leer es una forma de escribir, y escribir es una forma de leer.¹⁸

Lo que Elias Khoury intentó con fina pericia de escritor fue conectar con algunos de los elementos árabes u orientales que ya hemos señalado en estas páginas, y tramar con ellos una densa red de relaciones que uniera ambas novelas entre sí. Cada uno de los distintos relatos es introducido, desde la primera línea de la novela, por la misma fórmula de apertura: “La historia comenzó así” (*Majma 'al-Asrar*, 2000: 5), lo que arroja nueva luz sobre la enigmática estructura de su novela, y no pocas veces también de la de García Márquez: de este modo surge, en efecto, y como anunciaba el título árabe, una “colección de secretos”. Los misterios se iluminan recíprocamente, como los indicios. No por casualidad la matanza de que es objeto Santiago Nasar en *Crónica de una muerte anunciada* recuerda a uno de los narradores el testimonio de Ibrahim Nasar, el padre de Santiago, que había hablado “con nombre impronunciable sobre la violencia y los baños de sangre en una remota aldea” (*Majma 'al-Asrar*, 2000: 37-38).

Esta relación, planteada así al principio de la novela, será retomada hacia el final en otro de los relatos, que se entretienen de un modo complejo. Muchos años antes, cuando Ibrahim Nasar no contaba más de diez años de edad, una carta informó de la muerte en Colombia de un pariente lejano, destruyendo de golpe todos los planes de emigración de los familiares que permanecían en Líbano, incluido el propio Ibrahim. Aquella carta, que nunca había debido llegar al alcance de Ibrahim, despertó en todos, de un modo manifiesto, el temor a ser perseguidos y cruelmente ejecutados en Colombia, igual que Santiago Nasar. Años más tarde Ibrahim, decepcionado con la vida que le ha tocado vivir, sigue el rastro de la historia familiar, y espera encontrar no sólo un tesoro tantas veces evocado, sino también aquella legendaria carta de Colombia:

18 Elias Khoury en Mejcher: “I discovered at that time that reading was a way of writing. Now I can say that writing is a way of reading.” (2001: 131).

Además, también creía poder dar con aquella misteriosa carta con la noticia de la muerte de Santiago Nasar, sobre la que más tarde había de escribir el escritor colombiano Gabriel García Márquez como si, haciéndolo, describiese el asesinato de Abd al-Djalil en la plaza de Ain Kisrin durante las horribles matanzas de 1860. Igual que si describiera cómo Abd al-Djalil Nasar estuvo toda una hora tambaleándose bajo las puñaladas del alfanje, y cómo intentó recoger sus vísceras, desparramadas por el suelo, hasta que se desplomó sobre ellas y murió. (*Majma 'al-Asrar*, 2000: 195)

Surgen, por lo tanto, nuevas relaciones entre las dos novelas. A la carta enigmática que transmitió al Líbano la noticia de la muerte, se corresponde un escrito no menos enigmático en *Crónica de una muerte anunciada*. En esta última novela fue un desconocido, cuya identidad no podría ser jamás dilucidada, el que deslizó una advertencia, escrita y metida dentro de un sobre, bajo la puerta de la casa de Santiago Nasar. En ella se informaba con todo detalle sobre el crimen venidero, sobre las razones aducidas por los autores, sobre la identidad de estos y sobre el lugar del delito (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981: 26). Pero Santiago, al igual que todos los demás habitantes de la casa, simplemente pasó por alto el sobre tirado en el suelo, que no sería hallado hasta después de su muerte.

Esas dos cartas tan misteriosas, que en ambas novelas anuncian la muerte de Santiago Nasar, conducen a una fusión de ambas matanzas, que en realidad se encuentran separadas tanto espacial como temporalmente, de modo que la descripción de un asesinato puede aplicarse perfectamente al otro. Con ello se terminan superponiendo dos tiempos –mediados del siglo XIX y mediados del XX– y dos espacios –una aldea del Líbano y una pequeña localidad en la costa caribeña de Colombia–. El autor libanés no desaprovecha la oportunidad de “anticipar” temporalmente el arma del delito “árabe” –con forma de alfanje– que, como ya vimos, sacó a colación el escritor colombiano, y con cuya participación también ejecutan su masacre los asesinos del Líbano. A modo de bastidores, detrás de cada crimen puede entreverse otro crimen, cuyo rastro de sangre se extiende a través de la Historia y de las historias.

Ahora bien, la pregunta central, el enigma que atraviesa las dos novelas, permanece irresuelto: ¿cómo se ha podido llegar a ese baño de sangre? Uno de los narradores empleados por Elias Khoury sostiene que el pueblo Ain Kisrin al principio no se vio afectado por las masacres que se propagaron en torno a la cordillera del Líbano (*Majma 'al-Asrar*, 2000: 159). En el pueblo se hacía como si continuara la vida cotidiana, como si los conflictos iniciados en 1858 y los espantosos ataques no existieran en absoluto. Sin embargo, el 12 de febrero de 1860 la familia Abu Amer fue masacrada en el linde del pueblo. Y enseguida “se dividió el pueblo en dos familias” (160), los Abu Amer y los Nasar, que hasta entonces habían convivido apaciblemente como drusos y católicos. A decir verdad, no había habido “ningún motivo” (160) para las hostilidades; pero lo que durante mucho tiempo fuera una convivencia estable (“ZusammenLebenWissen”) –a pesar de las luchas encarnizadas entre la iglesia maronita y el señorío feudal druso que se

mantenían en la zona— hizo implosión en un lapso de tiempo muy breve. La sospecha infundada de que un sacerdote de la familia Nasar era responsable de aquel crimen bastó para que los hombres se mataran unos a otros con puñales y dejaran que el pueblo fuera consumido por las llamas.

Los lugares, las épocas y los contextos culturales cambiarán. Las acusaciones infundadas, por el contrario, seguirán produciendo su desastroso efecto. La historia de un hombre de la familia Nasar que recorrió kilómetros con un puñal en la espalda antes de desplomarse en las afueras de Beirut presagia el camino final de Santiago Nasar, apuñalado brutalmente en su pueblo colombiano. Los recuerdos “aparecen como si brotasen de una vieja herida no cicatrizada” (161). Y por ello no es la familia Nasar la única que piensa en huir y expatriarse:

La abuela había querido emigrar, todos habrían soñado con la emigración, y los barcos que partían para Marsella habían estado abarrotados de hombres de Bekaatal occidental, de Zahle y de las montañas. (*Majma 'al-Asrar*, 2000: 162)

De esta forma queda trazado el camino de los Nasar hacia Latinoamérica, a través de Marsella. Un camino que habían tenido que emprender muchos libaneses desde la espantosa guerra civil de 1858-1860 —sobre la que el joven Elias Khoury redactó un trabajo en la *École pratique des Hautes Études* de París, bajo la dirección de Alain Touraine—. ¹⁹ Las constelaciones respectivamente coloniales o históricas cambiaron, pero la serie de guerras civiles no parecía querer abandonar el Líbano, hasta aquel conflicto autodestructivo que comenzó en 1975 y dejó que el país se desangrara durante décadas. El mismo Elias Khoury participó en él de manera militante y registró los estremecedores sucesos en su novela de 1977, *Ad-Djebel as-sagir*. ²⁰ No cabe duda: existe una relación estructural entre la experiencia de la violencia colombiana en Gabriel García Márquez y los combates de la guerra civil libanesa en Elias Khoury. Ambas novelas son crónicas de una violencia anunciada, que plantea la pregunta candente del enigma de sus respectivos orígenes y sufrimientos. Que el horror de la masacre iniciada ya en 1858 había sido depositado por los descendientes en el “libro del olvido” (*Majma 'al-Asrar*, 2000: 159) es un hecho al que el estudiante de sociología Khoury había tenido que enfrentarse ya en París. Es esto precisamente lo que explica sus esfuerzos por hacer de la necesidad de la historiografía virtud de la novela y poner al descubierto con los medios de la literatura aquella Historia y aquellas historias que durante tanto tiempo habían tenido que soportar el olvido. El joven que, tras la derrota árabe de 1967 frente a Israel, ²¹ asumió la lucha armada junto a la resistencia palestina, ha sabido extraer, a lo largo de su propia historia vital, las enseñanzas del sangriento conflicto, y se ha

19 Véase la entrevista con Elias Khoury en Mejcher (2001: 131).

20 Sobre el significado de esta novela en el contexto de la literatura árabe contemporánea, véase el prólogo a la edición en lengua inglesa, por Said (1989: ix-xxi).

21 Véase la entrevista con Elias Khoury en Mejcher (2001: 129).

convertido en un abogado –militante e intransigente– de la literatura y de su significado para toda la sociedad, no sólo para la árabe. Porque abogar de manera militante a favor de la literatura no significa emplearla como vehículo de mensajes y objetivos militantes que le son ajenos.

Es muy posible que fuera justamente el sacerdote católico Abdallah Nasar, a quien algunos culpaban de la matanza de Ain Kisrin, quien iniciara la rama familiar de los Nasar colombianos. Huyó a Beirut, luego a Marsella y finalmente a Colombia, donde se supone que fundó “la rama emigrada de la familia” (*Majma 'al-Asrar*, 2000: 159). ¿Un religioso celoso y provocador convertido en patriarca? ¿Se descubrirían alguna vez sus enredos, o acabaron en el libro del olvido? ¿Cómo podría romperse el círculo de la violencia, e impedir lo que podemos llamar el “retorno de lo reprimido”?

Cuatro veces cien años de extrañeza

La historia de la familia –y la de las atrocidades– viene de mucho más atrás. Ibrahim Nasar, cuyo asesinato abre el volumen, la conocía tan sólo vagamente, de oídas. Lo que se sabe es que la familia originalmente se llamaba Atwi, y que no recibió el sobrenombre Nasar antes de llegar a Ain Kisrin. De acuerdo con los relatos, la familia había emigrado por etapas a lo largo de doscientos años desde Izra', en Hauran, hasta Kana, en el Sur del Líbano. Los últimos en emigrar fueron los pertenecientes a aquella rama que había de recibir el apellido Nasar, y lo hicieron a finales del siglo XVIII. La razón fue, cómo no, un asesinato, aunque por una vez el emigrante “no fue el autor, sino la víctima” (*Majma 'al-Asrar*, 2000: 25). Ya en la lejana Kana, los Beduinos del Golán habían atacado a la familia y matado a tres hermanos, un hecho que había condicionado la conversión forzosa de los Atwis al Islam para no verse expuestos a nuevos ataques, no obstante llevasen viviendo allí desde finales del siglo XVI. Aunque no podamos reconstruir aquí en detalle esta historia, que la novela ofrece de manera fragmentaria, es evidente que el éxodo desde el Líbano a Colombia es sólo una nueva etapa dentro de la centenaria sucesión de asesinatos y emigraciones que atraen invariablemente nuevos crímenes y nuevas huidas. Así, la generación más joven en la novela de Elías Khoury no intenta emigrar a Colombia, a México ni a Venezuela, sino a Canadá, pues tras la más reciente guerra civil libanesa las autoridades canadienses expendían visados de entrada a libaneses cristianos (15, 209 y 214).

El cambio en la dirección de la emigración, que ya no se dirige hacia el sur del continente americano, sino hacia el norte, indica tan sólo la modificación –históricamente verificable– de los factores de atracción, mientras que los factores de repulsión en el éxodo arabamericano, en realidad, no han variado. Migraciones tras migraciones, siempre con el peligro de ver cómo la convivencia pacientemente construida degenera en un baño de sangre, que a su vez desencadena nuevas migraciones –o impide ir a nuevos lugares–. Precisamente desde el punto de vista de la literatura libanesa, que es en gran medida transcultural y transareal (Pflitsch 2003: 87-120; asimis-

mo Said 1989: xiv), se plantea la búsqueda de la verdad con mayor impaciencia, pues no quiere entregar su dolorosa historia al “libro del olvido” (*Majma 'al-Asrar*, 2000: 159), pero tampoco dejarla en manos de los intereses de determinadas ideologías. ¿Cómo se puede conjurar el peligro de la inverosimilitud?, se preguntan los personajes de Khoury una y otra vez con dolorosa terquedad; ¿cómo se puede encontrar la verdad y representarla literariamente de un modo convincente?

La respuesta a una pregunta semejante en la actual “era del documental”²² no puede ser un documental. El narrador sabe que los autores latinoamericanos crearon sus “leyendas del presente a partir de la tradición oral” (*Mamlakat al guraba*, 1993: 122), un procedimiento del que Elias Khoury se ha servido en alguna de sus narraciones. Pero a la pregunta de Maria, su compañera sentimental, sobre qué es entonces la verdad, ese narrador en primera persona da por respuesta algo que ya apareció en la primera parte de la novela *Mamlakat al guraba*, de 1993, una respuesta sólo a primera vista desconcertante, y dotada de ese humor profundo que es característico de Khoury: “el encuentro de dos mentiras” (37).

Los personajes de Khoury no son los únicos en saber que escribir “significa mentir” (66). Mas entonces puede decirse que la unión de dos historias como *Crónica de una muerte anunciada* y *Majma 'al-Asrar* constituye el encuentro literario de dos mentiras. Y esto, ahora ya lo sabemos, conduce a la verdad.

Mas ¿de qué clase de verdad se trata? Gracias a la historia de Elias Khoury, el personaje de Gabriel García Márquez, Santiago Nasar, puede desde ahora mirar a sus espaldas no ya cien años de soledad, sino cuatrocientos años de éxodo, miseria y violencia, por lo que el anuncio de su muerte, en pocas palabras, se retrotrae y puede encontrarse ya entre la líneas de aquella tradición oral que la historia familiar pretende conservar en la memoria de los hombres como una historia de emigración. La historia del colombiano Santiago Nasar se basa, como es sabido, en una historia verídica, que García Márquez transformó en relato trece años después de acaecida. Elias Khoury, a su vez, la transformó en otra historia que habla del hecho de ser extranjero, y lo hace mediante una sucesión interminable de crimen y migraciones, a la que no hay escape posible. La persona aparece como prisionera de su propia condición de extranjero, como extraño entre extraños que en cualquier momento pueden abalanzarse, matarse y devorarse los unos a los otros. ¿No hay salida a la espiral de expulsión y emigración, violencia y contraviolencia?

El escribir/entre/mundos arabamericano

Primeramente cabe comprobar que, en lo que sería el punto de sutura entre *Crónica de una muerte anunciada* y *Majma 'al-Asrar*, la noticia del asesinato del joven Santiago Nasar no desen-

22 Véase Elias Khoury, *Mamlakat al guraba* (1993); en traducción alemana, realizada por Leila Cama, *Königreich der Fremdlinge* (Berlin: Verlag Hans Schiler 1998: 122). Todavía no hay traducción castellana; aquí se traduce o se cita de la versión alemana.

cadena ninguna emigración. Ciertamente se aconseja a la familia de los criminales que abandonen el lugar del crimen, pero la población de origen árabe establecida en la pequeña localidad no hace peligrar la convivencia con los otros habitantes colombianos mediante actos de venganza. Los representantes de la apesadumbrada comunidad árabe recalcan su renuncia a la violencia y tratan más bien de asegurar la futura convivencia haciendo un gesto de buena voluntad, como es el envío de hierbas medicinales a los asesinos de Santiago. Hacen todo lo posible por evitar un choque de culturas.

En la novela de Elias Khoury, por el contrario, la noticia de la muerte del nieto de inmigrantes libaneses conduce a la renuncia a todo plan de emigración; es evidente que los miembros de la familia que aún permanecían en el Líbano interpretan ese crimen colectivo como signo de un enfrentamiento que podría calificarse de choque de civilizaciones. Mientras que la familia de emigrantes árabes establecidos en Colombia extrae las enseñanzas de su historia colectiva y familiar —que puede verse como una sucesión de masacres y emigraciones—, los Nasar del Líbano tienen presente la misma historia familiar y no creen poder escapar de ella a través de la emigración. Están prisioneros de una historia que siempre parece repetirse. El espacio central de la novela, que remite por medio de referencias varias a la fundación del estado del Líbano en 1943 —y por consiguiente promete ser una nueva entrega de historia postcolonial—, termina de forma claramente intencionada en el año 1976, en medio de un nuevo ciclo de delitos de sangre y venganza, de violencia y contraviolencia, de terror y contraterror. Según informa el narrador, la muerte —o el asesinato— del comerciante Ibrahim Nasar en el año 1976 le evitará a éste presenciar un nuevo baño de sangre: el que tendría lugar una vez más en Ain Kisrin y pueblos vecinos, en 1983 (*Majma 'al-Asrar*, 2000: 169).

Para Elias Khoury, que en 1976 —en el momento de la muerte de su futuro personaje Ibrahim Nasar— trabajaba en su novela *Ad-Djebel as-sagir*, al tiempo que luchaba en la guerra civil, el fin de la espiral de violencia comenzó con la masacre ejecutada por guerrilleros palestinos contra los habitantes cristianos de una pequeña ciudad al sur de Beirut, el 20 de enero de 1976. Se trataba, indudablemente, de un acto de venganza por las atrocidades cometidas pocos días antes por milicias cristianas en un campo de refugiados palestino. Elias Khoury vio en esa terrible experiencia el verdadero desencadenante de su abandono de la “lógica” de la guerra civil, una lógica que tenía fundamentos ideológicos:

It was the crucial moment when I discovered that our ideology did not protect us from behaving in a savage, fascist way. What is the meaning of all our discourse and all our ideology if we kill children, women and men because they are Christians or Muslims or whatever? (Khoury, en Mejcher 2001: 133)

A este escritor, que había crecido en un barrio de Beirut de población mayoritariamente cristiana, que procedía de una familia griega ortodoxa, que se había identificado pronto con la causa

árabe, que había ingresado en la resistencia palestina en Jordania y, en fin, que había recibido entrenamiento militar en un campamento sirio de la OLP, a este escritor, decimos, el panorama de una alternancia de asesinatos en base a diferencias de adscripción religiosa ya no le parecía una “causa justa”, ni que condujese a una “guerra justa”. Desde entonces el escritor libanés dedicó vida y obra a explicar la ausencia de escapatoria de semejante círculo vicioso autodestructivo.

En ese sentido, la novela *Majma 'al-Asrar* no sólo bosqueja los enredos centenarios de la familia Nasar como agentes o víctimas de una historia de crimen y exilio, sino que también muestra el saber vivir (“Lebenswissen”), el saber sobre/vivir (“Überlebenswissen”) desplegado por los miembros de esta familia que emigraron al nuevo mundo. Su novela puede entenderse, desde la teoría literaria, como una alografía, es decir, como una continuación de *Crónica de una muerte anunciada* emprendida por un autor distinto, que consigue una resemantización del texto original con el fundamento transareal que se obtiene mediante la extensión espaciotemporal de la diégesis al siglo XIX y a oriente próximo. Por ello, Santiago Nasar ya no es tratado sólo desde la perspectiva colombiana que le pueda dar un autor de Latinoamérica, sino que ahora un escritor árabe le antepone una marca libanesa. Ambas novelas comienzan, por lo tanto, a fundirse en una única historia.

En ese encuentro de ambas ficciones –de ambas mentiras– es donde radica el “verdadero” significado de este experimento arabamericano. La literatura, por tanto, es esa clase de espacio en el que la continuación alógrafa de un texto determinado puede conducir a una escritura cruzada de dos culturas diferentes y de su(s) Historia(s). El cruce transcultural de horizontes culturales orientales y occidentales, cristianos e islámicos, árabes y americanos, ilumina nuevas configuraciones de significado en el mundo de caracteres que García Márquez estructuró de manera tan compleja en torno a Santiago Nasar. En la interacción de *Crónica de una muerte anunciada* con *Majma 'al-Asrar* se observa de qué manera una ciencia transareal, que no se interese por espacios y territorios, sino por los movimientos y los entrecruzamientos lábiles, puede desplegar un nuevo sistema de relaciones que no se restrinja a una perspectiva local o nacional, ni tenga como único objeto una interconexión genérica, global. La oscilación entre distintas lógicas generada intertextualmente muestra detrás de la figura de Santiago Nasar y de los miembros de su misma comunidad árabe –o mejor, arabamericana– una historia de reiteradas migraciones; una historia que produce un saber vital muy marcado, a su vez, por la historia de oriente próximo. La emigración de la familia a Colombia deslocalizó ese saber de un modo radical, pero al mismo tiempo abrió a ese saber deslocalizado nuevos campos de aplicación y libertad de movimientos multiculturales, así como interculturales y transculturales. Y para detectar y apresar esos nuevos campos es necesaria una pericia literaria y sociocultural que no sea entorpecida por el establecimiento de fronteras lingüísticas o entre literaturas nacionales, sino que, por el contrario, siga los caminos del saber a través de los idiomas y de las culturas.

De una forma discreta, aunque para nada críptica, *Crónica de una muerte anunciada* muestra cómo la problemática de la virginidad “perdida” –un elemento que pertenece por igual al orden

sexual hispánico y a la tradición árabe— puede sacar a la luz líneas de conflicto cultural que permanecían ocultas, y conducir a un virulento desenlace. El hecho de que Santiago Nasar no fuera capaz de tomar conciencia de la explosiva peligrosidad que tenía esa línea de conflicto —que no era en modo alguno invisible, y que se iba a terminar cobrando su propia vida— puede leerse ya en García Márquez como un signo de advertencia: advertencia de que la integración social de los inmigrantes nunca, ni siquiera en la tercera generación, puede considerarse concluida, y de que la heterogeneidad cultural no sólo debe considerarse una riqueza cultural, sino también una eventual fuente de conflictos.

Asimismo es evidente el potencial de reconocimiento de que está provista una literatura que forma parte de una “Biblioteca ArabAmericana” en todo el sentido de la palabra. Pues si el autor colombiano nos había convertido en espectadores —sólo aparentemente neutrales— de una ejecución anunciada, cuyos motivos no resistirían verificación ninguna más allá de la costa caribeña de Colombia, el escritor libanés nos presenta una sucesión interminable de crímenes, preparada con mecanismos de autodestrucción social que no sólo son visibles en el Líbano. En su conexión intertextual, las dos historias criminales aquí estudiadas extraen una verdad a partir de dos mentiras, una verdad que va mucho más allá de las visiones políticas de la cumbre de Brasilia que mencionábamos al comienzo. La experiencia que ha quedado registrada y disponible en esas dos historias es vital, vital en tanto está conectada con la vida, en un ambiente más que nunca envenenado con la tesis del “choque de civilizaciones”. Por un lado debemos tomar conciencia de que “sólo narrando historias se puede actualizar el pasado” (*Mamlakat al guraba*, 1993: 10), y por otro lado no podemos olvidar esa verdad ineludible que también nos recuerda *Mamlakat al guraba*.²³ Para poder narrar una historia hay que haber sobrevivido a ella.

La literatura es, en un sentido a la vez físico y narratológico, saber vivir y saber sobre/vivir (“ÜberLebenswissen”). La carencia de este saber —y, ligado a ella, el no haber sido capaz de concebir su propia muerte en el contexto de la historia arabamericana— es lo que mató a Santiago Nasar.

Traducción de Álvaro Ceballos Viro

23 Concretamente, “Faisal no contó ninguna historia más, pues no había de sobrevivir a la siguiente” (36).

Bibliografía citada

- Buschmann, Albrecht (2005). *Die Macht und ihr Preis. Detektorisches Erzählen bei Leonardo Sciascia und Manuel Vázquez Montalbán*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- García Márquez, Gabriel (1981). *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Bruguera.
- García Usta, Jorge (1997). "Árabes en Macondo". En: *Deslinde* [Bogotá], 21, julio-septiembre, 122-139.
- Huntington, Samuel P (1996). *The Clash of Civilizations*. New York: Simon & Schuster.
- Khoury, Elias (1998). *Königreich der Fremdlinge [Mamlakat al gurabá]*. Traducción alemana de Leila Chammaa. Berlin: Verlag Hans Schiler. Primera edición en árabe de 1993.
- Khoury, Elias (2000). *Der geheimnisvolle Brief [Majma' al-Asrar]*. Traducción alemana de Leila Chammaa. München: C. H. Beck. Primera edición en árabe de 1994.
- Mejcher, Sonja (2001). *Geschichten über Geschichten. Erinnerung im Romanwerk von Ilyas Huri*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 125-153.
- Meyer, Stefan G. (2001). "The patchwork novel: Elias Khoury". En: S. Meyer. *The Experimental Arabic Novel. Postcolonial Literary Modernism in the Levant*. New York: State University of New York Press, 129-140.
- Pannewick, Friederike (2001). "Elias Khoury". En: H. L. Arnold (ed.). *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. 54º suplemento. München: edition text+kritik, 17.
- Pelayo, Rubén (2001). "Chronicle of a Death Foretold (1981)". En: Rubén Pelayo y Gabriel García Márquez. *A Critical Companion*. Westport, Connecticut y London: Greenwood Press, 111-133.
- Pflitsch, Andreas (2003). "Literatur, grenzenlos. Aspekte transnationalen Schreibens". En: C. Szyska y F. Pannewick (eds.). *Crossing and Passages in Genre and Culture*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 87-120.
- Pöppel, Hubert (1999). "Elementos del género policíaco en la obra de Gabriel García Márquez". En: *Estudios de Literatura Colombiana [Medellín]*, 4, enero-junio, 23-46.
- Said, Edward W. (1989). "Foreword". En: Elias Khoury. *Little Mountain*. Manchester: Carcanet Press Limited, i-xxiv.
- Schlickers, Sabine (1997). *Verfilmtes Erzählen. Narratologisch-komparative Untersuchung zu El beso de la mujer araña (Manuel Puig / Héctor Babenco) und Crónica de una muerte anunciada (Gabriel García Márquez / Francesco Rosi)*. Frankfurt am Main: Vervuert, 280-373.
- Silva, Armando (1998). "Encuadre y punto de vista: saber y goce en *Crónica de una muerte anunciada*". En: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo (ed.). *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica. Memorias*. Cien años de Soledad, treinta años después. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 19-30.
- Zima, Peter V. (1989). *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*. Tübingen: Francke
- Zimic, Stanislav (2001). "Pundonor calderoniano en Hispanoamérica (con ilustración en *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez)". En: *Acta Neophilologica [Ljubljana]* XXXIV, 1-2, 87-103.

Desde su origen el género policíaco ha gravitado sobre tres principios fundamentales: la ineludible necesidad de una acción, el atinado análisis de los indicios y la dependencia del juego literario establecido entre suspense y enigma. Por medio de una valoración racional de los indicios, el investigador buscaba restablecer el trastocado orden ideal de la sociedad burguesa. Sin embargo, desde el triunfo de la globalización las empresas multinacionales y las intercomunicadas organizaciones criminales han erosionado seriamente el monopolio del poder, en especial el monopolio de la violencia, luego han pasado a socavar uno de los pilares fundamentales del Estado moderno. La muy presente variante crítico-social del género (novela negra, neopolicial) ha introducido una serie de indicios que suelen exigir una lectura sociopolítica. Ahora los casos raramente presentan una solución final y el *happy ending* ha pasado a ser una anomalía. Teniendo presente esta evolución del género, un grupo internacional de investigadores reflexiona sobre qué tipo de comunicación se establece actualmente entre el autor y el lector en la novela policíaca, se pregunta qué clase de indicios comparecen en estos textos e indaga sobre los lectores a los que estas novelas interpelan.

Contribuciones de Elia Barceló, José F. Colmeiro, Ottmar Ette, Clemens A. Franken K., Vera Elisabeth Gerling, María José Giménez Micó, Wolfgang Krömer, Àlex Martín Escribá, Luis Perez-Simon, Joan Ramon Resina, Sébastien Rutés, Javier Sánchez Zapatero, Kathrin Saringen y Georges Tyras.

